الفنون في العالم العربي

قضايا وإشكاليات

- ... تقنية الممثل العربي
- المسرح العربي والبحث عن صورة الذات في صورة الآخر
- دينامية التلقي لدى المخرج والممثل
- الاغتراب التكنولوجي في مدينة بلاعقول، دراسة تحليلية مقارنة

أزمة الكتابة المسرحية العربية

د. نديم معلا

ليس من قبيل المبالغة القول إن الكتابة المسرحية العربية[1] تعيش أزمة حقيقية تكاد أن تطيح بإنجازاتها في العقود الثلاثة المنصرمة، ويبدو أن دائرة الأزمة تتسع لتلامس الحياة المسرحية في مختلف الأقطار العربية. فالمسرحية الواحدة[2] يعاد تقديمها عشرات المرات، وتتردد أسماء كتاب ينتمي معظمهم إلى ما اصطلح على تسميته مسرح الستينات، دون أن يبدو أن ثمة ما يشير إلى اتصال السلسلة ـ وليس انقطاعها ـ وبروز كتاب يحققون المعادلة الزمنية والإبداعية. وقبل تشخيص الأزمة، ورصد وتحديد أسبابها، ومن ثم الوقوف على آفاق انفراجها، قد تكون العودة إلى المحاولات الأولى، أو بعبارة أخرى إلى الجذور ـ أوربياً وعربياً ـ ضرورية لمزيد من إضاءة الأزمة، وربط النتائج بالمقدمات.

١ – الكتابة المسرحية الأوربية

يؤرخ عادة للكتابة المسرحية الأوربية بمسرحية الكاتب اسخيلوس (الضارعات) التي كتبها عام ٤٩٠ ق.م. وينظر مؤرخو الدراما[3] إليه باعتباره الكاتب المسرحي الأول الذي ذهب أبعد من ثيسبس، وأدخل الممثل الثاني إلى المسرحية. ثم جاء كل من سوفوكليس (ولد عام ٤٩٥ ق.م.) الذي أدخل الممثل الثالث إلى المسرحية، وكتب مسرحيته الخالدة (أوديب ملكاً) وتلاه يوريبيدس المجدد، والجريء الذي اقترب بالموروث الأسطوري من الواقع قليلا، والذي يرى كثير من النقاد أن حداثته لا تخطئها العين[4].

وكان أريستوفانيس آخر الكتاب المسرحيين الكبار، لكنه كان أول كتاب الكوميديا (ولد عام ٤٤٥ق.م.)، بل ولعله أيضا الأكثر راهنية، والأكثر سياسة، إذا صح هذا التعبير.

والذي يتأمل الكتابة المسرحية اليونانية، يلاحظ أن الكاتب كان يتكىء على موروث أسطوري ثري، إلا أنه بالمقابل كان حرا في اختيار الزاوية التي ينظر منها إلى الموضوع والبطل والأحداث، وإذا كان المتفرج اليوناني يطابق بين مايرى وبين ما سمع أو يسمع، فإنه لم يكن حرفيا متشددا في مطابقته هذه، ولم يكن الكاتب المسرحي أديبا معزولا بعيدا عن العرض المسرحي، بل كان يلاحق مسرحيته ويختبر بعدها البصري عن كثب. وقد تكون مثل هذه المتابعة «المعايشة» سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما يكتب للعرض، واحتفاظه بدرامية مركزة، تنأى عن الشطط الكلامي الذي لا طائل منه.

لم يقدم المسرح الروماني دراما تستحق الذكر، لأن الثقافة الحسية السائدة، والولع بتقليد كل ماهو يوناني - ليس تقليد النماذج الجادة بالطبع - دفع بهذا المسرح إلى أن يكون ظلا باهتا، وليس إبداعا حقيقيا مبتكرا. أما مسرح العصور الوسطى فقد أمسكت الكنيسة بخناقه، وأحكمت قبضتها عليه، وحولته إلى منبر وعظي فلم تنشأ «والحالة هذه» كتابة مسرحية تحمل قيمة فنية أو فكرية، وعندما أضاء عصر النهضة أوربا (انجلترا وإسبانيا) بخاصة، أعيد إلى الكتابة المسرحية اعتبارها وصار بوسع المتفرج - والقارىء فيما بعد - اكتشاف نسق من القيم الفكرية والأخلاقية والجمالية في تضاعيف المسرحية، إنه عصر كريستوفر مارلو، وشكسبير، ولوب دي فيغا.

وتتقاطع الكتابة المسرحية في هذا العصر مع نظيرتها اليونانية، ليس من حيث الموضوعات أو الأشكال الفنية - وإن كانت البنى الفنية لا تخلو من التأثير اليوناني - وإنما من حيث ما يمكن دعوته بالكتابة المسرحية غير الأدبية، أي تلك التي يتوجه صاحبها إلى العرض وينغمس فيه، أو يكون في أضعف الأحوال قريبا منه، كما كان شأن الإسباني لوب دي فيغا.

بيد أن الكتابة المسرحية «الشكسبيرية» لها فرادتها، فهي إلى جانب احتفائها بالصورة الشعرية، تمتلك ثقلها الدرامي والفكري، وتكشف عن استعداد لا حدود له للتجسيد على خشبة المسرح. أما كتاب الكلاسيكية الحديثة في فرنسا «كورني وراسين» فقد كان ولاؤهم للقواعد لا يرقى إليه الشك، وإن كان الأول قد خرق بعض هذه القواعد في مسرحيته الشهيرة «السيد»، فاستحق سخط الأكاديمية الفرنسية، وكان اهتمامهم بالبلاغة في كثير من الأحيان على حساب درامية العمل، لكن موليير - رجل المسرح - أحدث ثورة في الكتابة المسرحية الكوميدية، عندما سار في الاتجاه المضاد للسائد واضعا المسرح الدرامي في المقدمة، ولعله - وهو يستلهم تقاليد الكوميديا المرتجلة (دل آرتي) - أزاح الأدبي فغدت المسرحية المكتوبة، ومن ثم المطبوعة، تخرج من عباءة العرض، والعكس ليس صحيحا.

ولم يكن مسرح القرن الثامن عشر ليخرج عن هذا المسار وإن تفاوتت علاقة الكتاب بالعرض المسرحي، من خلال اقترابها منه أو ابتعادها عنه، ففي حين تميز كل من غوته الألماني، وغولدوني الإيطالي، وشيريدان الانجليزي بصلته الحميمة بالمسرح كعرض، نجد أن شيللر وكونغريف كانا أبعد من سواهما في علاقتهما بالعرض.

وفي القرن التاسع عشر تنامى دور الكاتب المسرحي إلى الحد الذي ارتبطت به محاولات التجديد التي لم تقف عند حدود الكتابة، بل امتد تأثيرها ليطال العرض المسرحي (يمكن أن نذكر هنا محاولات فيكتور هيجو وأنطون تشيخوف) بل إن كاتبا كالنرويجي هنريك ابسن، تحولت كتابته إلى مادة تجريبية للفرنسي أندريه أنطوان في مسرحه، الذي كان يدعى «المسرح الحر».

سطوة الكاتب لم تدم طويلا، ففي الربع الأول من القرن العشرين ارتفعت أصوات بعض المخرجين مطالبة بالحد من «هيمنة» الكاتب المسرحي، فكان المخرج الروسي ألكسندر تايروف في مسرح الحجرة الذي أسسه، يرى أنه لابد من تقويض الهالة التي تحيط بالمسرحية والكاتب المسرحي «وإسقاط القداسة عن النص المسرحي»(٥) ثم جاء مواطنه ميرخولد ليعزز هذا الموقف، ومن ثم كانت دعوة أنتونين آرتو إلى مسرحة المسرح، «والتأكيد على الأهمية الكبرى للجسد الإنساني بالتضاد مع الثرثرة الفارغة والفكر المجرد»(٦).

ولكن هل تغلغلت دعوة آرتو في المسارح، وأوصدت الأبواب في وجه الكتابة المسرحية؟.

إن الإجابة بالنفي طبيعية في هذا السياق، فقد استمرت الكتابة المسرحية في حياتها، ولم يعلن موتها بعد، وإن كانت أحلام آرتو، أو لنقل بعض أحلامه تتحقق في العقد الأخير بخاصة، عبر تجارب تزداد يوما إثر يوم، عبر ما يسمى بلغة الجسد والمسرح الراقص أو الدراما الراقصة.

٢- الكتابة المسرحية العربية

للكتابة المسرحية العربية عراقة الكتابة المسرحية الأوروبية، وبالتالي فلم تتأسس على تقاليد تتوالد ويعاد إنتاجها في صيغ وأشكال وبنى تضمر مؤثراتها الخارجية، أو تعلن عنها. فيجد المتابع أو الدارس - مثلا - أن الكوميديا الشكسبيرية استفادت من التنكر والتقنع الذي شاع في نظيرتها الرومانية (مسرحيات بلاوتوس بخاصة) لتضيف تقنية في الكتابة الكوميدية فيها عبق الماضي والحاضر، فتغدو في الأحوال كلها احتفاء بالحياة بأبعادها المختلفة.

وهكذا وجد مارون النقاش، وهو يقدم مسرحية «البخيل» عام ١٨٤٨ أنه لا يملك نموذجا أو مثالا يقتفي أثره، فكان أن اضطر إلى الإعداد والاقتباس، اقتبس مسرحية الفرنسي موليير الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه، دون أن يغفل الرجل عن ضرورة تكييف المسرحية مع المكان والزمان الذي يعيش فيه، ولعل العبارة التي قدم بها عرضه المسرحي لحشد من متفرجي تلك الأيام:

«ذهب إفرنجي مسبوك سبكا عربيا»(٧).

تشي بموقف من الكتابة المسرحية الأوروبية، وهي تلبس لبوسا عربيا، وتومىء إلى ضرورة ملاءمة ما ينقل، بل وتكييفه مع الظروف والشروط المحلية كي لا يبدو نتوءاً عارضاً وغريباً.

أما أحمد أبوخليل القباني الدمشقي الذي جاء بعد النقاش، فقد وضع يده على أمرين هامين يشكلان فهماً متقدماً للفن ولطبيعة المجتمع الذي يتحرك على أرضيته هذا الفن الجديد.

لقد أدرك القباني أولا: أن في التراث العربي القصصي والسير الشعبية، مصدرا لا ينضب للحكايات، وأن العرض المسرحي لابد وأن ينهض على قصة، وأن القصص والحكايات تشد المتفرج. وأدرك ثانيا: أن الغناء والموسيقى والتطريب فيه من الحيوية ما يكفل للفنان الوصول إلى أكبر عدد من المتفرجين. لم يكن القباني ـ إذاً ـ معنيا بكتابة مسرحية متقنة، وإنما كان يريد عرضا مسرحيا الكتابة فيه (القصة) ليست هدفا، أو غاية، بل وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص. ولهذا أيضا ارتبط اسم القباني بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائدة. ولعل زكي طليمات[8] وهو يشير إلى «ضعف البناء الدرامي» لدى هذا الرائد، قياسا إلى النقاش، لم يستطع تمييز تجربة القباني وفرادتها. وإذا انتقلنا إلى يعقوب صنوع، فإننا نجد أنه أمسك بتقنية الكتابة المسرحية الأوروبية من حيث البناء الدرامي، وأضاف إليهما ما يمكن أن ندعوه محتوى شعبيا محليا.

لعله كان الأكثر خبرة وثقافة مسرحية، والأكثر اطلاعا على الكتابة المسرحية الأوروبية.

وقد يكون هؤلاء الرواد الثلاثة، أقرب إلى رجل المسرح منهم إلى الكاتب المسرحي الذي يغلب على كتاباته الطابع الأدبي، ومن اللافت للانتباه أن الكتابة المسرحية فيما بعد، من فرح أنطون إلى شوقي، كانت أدبية. ويبدو الكاتب المسرحي مترفعا عن الانغماس في التجربة المسرحية، أو مشغولا بما هو أهم (من وجهة نظره بالطبع أو من وجهة نظر المجتمع ومعاييره في ذلك الوقت).

لم تنضج الكتابة المسرحية العربية وتتبلور ملامحها، وتتضح على الكتابة المسرحية الغربية (الأوروبية والأمريكية هذه المرة) عمليا إلا في ستينات هذا القرن، وإن كانت ثمة كتابات قد تناثرت هنا وهناك قبل ذلك (توفيق الحكيم في مصر، وبعض الكتاب في بلاد الشام والمغرب)، بيد أنها لم تخلق ربيعاً مسرحياً.

ولعل من أهم إنجازات الستينات أن زخم الحركة المسرحية في معظم الأقطار العربية أفرز مصطلحا نقديا مسرحيا، هو مسرح الستينات. وبرز الكاتب المسرحي العربي في هذه المرحلة وهو يمسك بمعظم خيوط اللعبة المسرحية، وينظّر ويقترح أشكالا مسرحية، ويناقش القضايا المسرحية العربية، ويحاول جاهدا أن يفلسف آراءه ويعطيها أبعاداً فنية واجتماعية وفكرية وسياسية، إنه عصر الكاتب المسرحي العربي.

وفي زحمة هذا التألق ـ تألق الكاتب المسرحي ـ جاءت دعوة يوسف إدريس لإعادة النظر في المسرح العربي السائد، أو إذا شئنا التحديد المسرح المصري السائد، وإن كانت الدعوة قد أخذت فيما بعد بعدها العربي الشامل. طالب إدريس بالعودة إلى التراث الشعبي (مسرح السامر الريفي) وكتب مسرحيته ذائعة الصيت «الفرافير» كتطبيق عملي لطروحاته النظرية، ومن ثم جاءت دعوة توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» لاعتماد الحكواتي أو الراوي مدخلاً، قالباً مسرحيا عربيا يكون التشخيص، وليس التمثيل القائم على المعايشة طريقة وأسلوبا في الأداء.

وفي بداية السبعينيات ظهرت محاولات عربية أخرى يقودها كتاب مسرحيون على طريق البحث عن شكل عربي للمسرح، ولعل أهم هذه المحاولات محاولة سعد الله ونوس في سوريا، وعز الدين المدني في تونس، وفيما بعد، عبدالكريم برشيد وجماعته الاحتفالية في المغرب.

وإذا كان التنظير لم يستغرق ألفريد فرج، ونجيب سرور، ومحمود دياب، فإن كلا منهم كانت له تطبيقاته التي ربما سبقت طروحاته النظرية.

خلاصة القول: إن الكاتب المسرحي العربي في تلك المرحلة عاش عصره الذهبي، وطالت سطوته مختلف مراحل الإنتاج المسرحي، وعلى الرغم من أن معظم الكتاب لم يكونوا رجال مسرح ـ باستثناء نجيب سرور ـ إلا أنهم كانوا على دراية بكيفية تشكل العرض المسرحي، وبفرادة الكتابة المسرحية، وإن تفاوتت هذه الدراية في جانبها التطبيقي، فقد كان توفيق الحكيم الأبعد عن الفرجة والمشهدية.

أزمة الكتابة المسرحية

بدأت الكتابة المسرحية العربية تدخل طور الأزمة منذ بداية العقد الماضي. وأذكر ـ على سبيل المثال ـ أن مهرجان دمشق المسرحي في دوراته الأخيرة (١٩٨٤-١٩٨٨) لم يشهد مسرحيات جديدة، أو بتعبير أدق لم يشهد عروضا لمسرحيات جديدة، كما أنه لم يشهد وجوها جديدة في الكتابة المسرحية. كان شبح الأزمة قد بدأ يخيم على المسرحيين «مسرحيات استهلكت وعرضت بعد عرضها، أو إعداد هذه المسرحيات لا يستطيع الخروج من دائرتها» في مهرجان ١٩٨٤ كانت المسرحيات التي قدمت هي: «المهرج» لمحمد الماغوط، و«مغامرة رأس المملوك» لسعد الله ونوس، و«أنا الحادثة» عن رواية الكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، و«رحلة المؤانسة والإمتاع» عن أبي حيان التوحيدي.

وفي مهرجان ١٩٨٦ (انعكست وتعمقت ملامح الأزمة، فكان ثمة إعداد لمسرحية «ليالي الحصاد» لمحمود دياب، وبدأ المخرج ـ المعد يتلمس الطريق للخروج من هذه الأزمة، وهذه مجرد بداية سنشهد فيما بعد تطويراً لها. وهكذا كان عرض «إسماعيل باشا» وهو أقرب إلى السيناريو الإخراجي للتونسي محمد إدريس. وكذلك عرض «الأجداد» للجزائري الراحل عبدالقادر علولة.

وفي مهرجان ١٩٨٨ أعيد عرض مسرحية ونوس «الملك هو الملك» (المسرح الحديث في مصر. ومن إخراج مراد منير)، وقدم (مسرح اليوم المغربي) مسرحة لمقالات وزوايا الكاتب محمد الماغوط، أما الجزائري الزياني شريف فقدم «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» وهو إعداد لإحدى روايات الكاتب الجزائري الطاهر وطار، ولم يجد اللبناني يعقوب الشدراوي بدا من اللجوء إلى الإعداد، فاختار رواية «بلدتنا» للكاتب ثورنتون وايلدر، وأعدها وقدمها بعنوان «العتبع البصر».

أما التونسي محمد إدريس فقد كتب سيناريو إخراجي يستلهم فيه مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت».

المسرحيات الجديدة المؤلفة كانت لمحفوظ عبدالرحمن «الحامي والحرامي» (قدمتها فرقة الخليج العربي الكويتية من إخراج عبدالعزيز المنصور)، ومسرحية يسري الجندي «واقدساه».

ولم يكن الوضع أفضل في مهرجان قرطاج (١٩٩١) فباستثناء عرض كوميديا للتونسي الفاضل الجعايبي، كانت العروض المسرحية العربية تتوس بين الإعداد والاقتباس، أو مسرحة الروايات. هكذا فعل جواد الأسدي في عرضه المقتبس عن «مكبث» شكسبير واللبناني ربيع مروة في عرضه المعد، عن رواية

الكاتب إلياس خوري، في حين قدم المصري حسن الجريتلي عرضا مقتبسا عن «أوبو ملكا» لألفريد جاري.

وإذا نظرنا إلى واقع الكتابة المسرحية ـ كما هي ـ فسنلاحظ أن ثمة كتابا انقطعوا، أو توقفوا عن الكتابة في العقد الأخير أو ربما قبله بقليل. ففي مصر توقف سعد الدين وهبه وعلي سالم، في حين أن ألفريد فرج عاد إلى الكتابة ولكن بعد انقطاع، وتوفي مبكراً كل من نجيب سرور، وميخائيل رومان، ومحمود دياب، وفي سوريا توقف سعدالله ونوس عن الكتابة قرابة عقد أو أقل ثم عاد في السنوات الثلاث الأخيرة ليكتب بنشاط وغزارة. إلا أن كلا من علي عقلة عرسان، وفرحان بلبل توقفا نهائيا، وفي لبنان توقف الكاتب عصام محفوظ عن الكتابة المسرحية نهائيا، وفي تونس لم نر جديدا للكاتب عزالدين المدني، وكذلك لسمير العيادي، وفي المغرب لا يبدو أن عبدالكريم برشيد متحمس للكتابة قدر حماسته للتنظير، أما الكاتب والممثل الطيب العلج، فقد أعطى ما لديه، وهو المخضرم الذي عايش الحركة المسرحية في المغرب، وكان جزءاً منها على مدى ثلاثة عقود، وفي الكويت يبدو أن الكاتب عبدالعزيز السريع قد هجر الكتابة المسرحية.

من نافل القول إنه لابد للكاتب أن يتوقف عن الكتابة بفعل عوامل وأسباب شتى، كل هذا ليس خروجا على السياق المنطقي لعالم هذه طبيعته، ولكن من غير الطبيعي أن ينقطع التواصل بين الأجيال، أو أن تنقطع السلسلة وتتسع الفجوة الزمنية بينها. ليس معنى هذا ـ بالطبع ـ أن الكتابة المسرحية قد انقرضت تماما، إذ ثمة كتاب يكتبون، وتنشر أعمالهم بين الفينة والأخرى، ولكن لم يحدث أن كرس كاتب مسرحي ـ ينتمي إلى جيل جديد، أو إلى ما بعد الأجيال السابقة ـ إبداعه للكتابة المسرحية، كما كان يحدث مع الأجيال السابقة.

لنتأمل المشهد الراهن ـ مشهد الكتابة المسرحية ـ ماذا يمكن أن نرى؟ كتاب لم ينقطعوا أو يتوقفوا عن الكتابة ـ وهم قلة فعلا ـ وكتاب كتبوا مسرحية أو ثلاث والتفتوا إلى أشكال أو أجناس أخرى (انتقل بعضهم إلى الكتابة التلفزيونية) وكتاب لم يعودوا إلى الكتابة.

إن المسارح العربية على امتداد الوطن العربي، تحتاج إلى عشرات المسرحيات الجديدة سنويا لكي تستمر في تقديم الجديد، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن أيا من هذه المسارح لا يلتزم بنظام الريبرتوار (عرض عدد من الأعمال في وقت واحد وعلى امتداد الموسم المسرحي)، وإذا تابعنا معارض الكتاب العربية، في السنوات العشر الأخيرة، فسنجد أن ما ينشر من مسرحيات عربية، إذا ما قورن بالرواية أو القصة أو الشعر قليل وقليل جدا!.

محاولة تلمس الأسباب

لعل انقطاع أو توقف بعض الكتاب ـ ويلاحظ أن معظمهم رفد الكتابة المسرحية العربية بعدد كبير من المسرحيات جلها متميز ـ كان نتيجة عوامل وظروف وأوضاع، بعضها سياسي، وبعضها الآخر اجتماعي، وثالثها ذاتي. وقد تتداخل الأسباب بأبعادها الذاتية والموضوعية، بحيث يصعب فك الارتباط بينها.

وإذا توقفنا أمام مرحلة كانت من أكثر المراحل اشتعالا، ومن أكثرها إنتاجا واهتزازا «مرحلة الستينات» يطالعنا دور للمسرح العربي، لا نظير له في تاريخه المتواضع.

ولقد أشرنا إلى هذه المرحلة في سياق حديثنا عن الكتابة المسرحية العربية، ويمكن أن نضيف إلى ماذكرناه أن دعوات التجديد والبحث عن الهوية والشكل والتأصيل (إلى آخر ما هنالك من أفكار) انطلقت من الستينات أو آخرها وبداية السبعينات. ما أريد أن أقوله ببساطة: إن المسرح العربي آنذاك كان أكثر من وسيلة تعبير، أكثر من جنس أو نوع فني. كان ينظر إليه باعتباره فضاء ومنبراً ورسالة، وكان الكاتب المسرحي يرى في كلماته - وهي تنعتق من سكونها، وتدوي على ألسنة الممثلين ليتلقاها المتفرج ساخنة - شيئا يشبه الانتفاضة أو العصيان، أو لهيب الثورة على الظلم والفساد والعبودية.

كان المسرح - إذاً - غارقا في السياسة من رأسه حتى أخمص قدميه، ثم جاءت المتغيرات كافة وتهشمت القضايا، وتراجعت الشعارات، وانطفأت الأحلام، وبدا - ماكان بدهيا - عصيا على التحقق.

وجد الكاتب المسرحي نفسه وجها لوجه أمام مفترق صعب، وأمام خيارات ليست محدودة فحسب، وإنما محفوفة بالمخاطر. توقف من توقف، وصمت من صمت، وانقطع من انقطع.

أما لماذا لم يظهر كتاب مسرحيون جدد، ولماذا لم تتواصل الأجيال، فثمة أسباب موضوعية، وأخرى محض ذاتية.

من الأسباب الموضوعية - غير ما ذكرناه: تراجع دور المسرح في الوطن العربي بعامة، وفتور احتفاء المؤسسات الثقافية به، بيد أن الأهم من هذا كله صعوبة الكتابة المسرحية، إذا ما قورنت بالأنواع والأجناس الأدبية والفنية الأخرى، ويساورني اعتقاد بأن العقلية الدرامية تحتاج إلى ركائز وشروط، قد لا تحتاجها الأنواع والأجناس الأخرى، منها على سبيل المثال: القدرة على الخلاص من النبرة الواحدة، أو الصوت الواحد، وبالتالي الرأي الواحد. هذه «البولوفونية» التي تتوزع عبر الحوار على شخصيات متعددة الملامح والنوازع والرؤى، ليس يسيرا الإمساك بها. الكتابة المسرحية - إذاً - كتابة تعددية بمعنى ما، والعالم المسرحي الذي ينسج خيوطه الكاتب، يتوقف نجاحه الكامل على الحياة الأخرى (العرض)، إذ يتحول الكاتب إلى «أحد» صناع أو مبدعي هذا العالم الذي نحن بصدده.

وربما أن خطوط اللوحة قد اتضحت الآن، فالكاتب المسرحي العربي لا يملك موروثا نصيا وبصريا، كذلك الذي يملكه نظيره الأوربي، وبالتالي فإن الباحث عن الدرامية غير ذلك الذي يجد نفسه في مركزها. ولكي نكون منصفين أرى لزاما علينا كباحثين ونقاد ومتابعين، أن نضيف إلى ما تقدم من صعوبات الكتابة المسرحية، أو بعبارة أدق من أسباب تعثر ولادة الكتابة المسرحية الجديدة، أو الكاتب المسرحي الجديد (والجدة هنا بمعنى تواصل الأجيال) عزوف المخرجين الجدد - بخاصة - عن كل مايعتقدون أنه غير مكتمل، أو غير ناضج دراميا. وفي حين عرف المسرح الأوربي ثنائية الكاتب والمخرج (تشيخوف - ستانيسلافسكي - ويليامز - كازان) فإن المسرح العربي لم يعرف مثل هذه الثنائية، إلا على نطاق محدود[٩]، ولم تتأسس تقاليد لمثل هذه العلاقة. وافتراق المواقف والرؤى بين المخرجين والكتاب في المسرح العربي،

ناشيء أيضا من اختلاف مصادر الثقافة المسرحية وطبيعتها. فكما هو معروف أن معظم المخرجين العرب درسوا فنهم في أوروبا، فغدا النموذج الأوربي للكتابة «الصورة والمثال في آن معاً».

وعوضا عن الحوار وتشكل الثنائيات تعمقت الخلافات، فتمسك الكاتب بمسرحيته، وأصر المخرج على حريته وكونه مؤلف العرض المسرحي. ومن السذاجة النظر إلى مثل هذا الخلاف على أنه يضمر نزاعا على السلطة، أو أنه في حقيقته استعراضي.

إن المخرج يبحث في الكتابة المسرحية عما يتصوره، أو بعبارة أخرى عما يريد أن يراه فيها. وفي الوقت نفسه فإنه لا يريد أن يكون «مترجما» حركيا لما يقرؤه، هذه المعادلة الصعبة وراء تذمر كثير من المخرجين العرب، من المسرحيات التي يغلب عليها الأسلوب الأدبي، أو التكوين الأدبي، فترى المكان المسرحي وقد اختفت ملامحه، والشخصيات وقد اتسعت أفقيا، فأصبحت مسطحة بلا لون يميزها، أما خطابها الاجتماعي أو السياسي فهو خطاب الكاتب المباشر، وفوق هذا وذاك تخلو معظم المسرحيات من إرشادات الكاتب أو ملاحظاته. وعلى الرغم من أن هذه الشكوى لا تنطبق على الكتابة المسرحية كلها، إلا أنها تصف واقع الحال.

وهكذا، ومع إعراض بعض المخرجين - إن لم نقل جلهم - عن السائد نشطت مسألة الإعداد، كبديل ولو مؤقت عن المسرحية المؤلفة. وبلغ الإعداد ذروته في كثير من المسارح العربية، وأخذ مسميات مختلفة: الاقتباس، التمصير، التكويت، التسوير. والإعداد أو الاقتباس أعاق بلا شك نمو الكتابة المسرحية وحركتها، لأنه لعب دور البديل، وشعر كثير من المخرجين أن الإعداد يطلق أيديهم، ويحررهم من هيمنة الكاتب.

وإلى جانب الإعداد، انتشرت في العقدين الأخيرين في المغرب العربي ولبنان، ظاهرة الكتابة الجماعية، ولعل تجربة فرقة «المسرح الجديد» في تونس، وفرقة «الحكواتي» في لبنان، وفرق أخرى جديرة بأن يشار إليها، وينوه بممارستها في هذا المجال. والكتابة الجماعية ضرب من الكتابة التي تتخلق وتتنفس وتحيا على خشبة المسرح، وهي بالإضافة إلى ذلك محاولة لبلورة عدة أصوات - مختلفة ولكن ليست متناقضة - في صوت واحد، ولا تبدو شذوذا أو خروجا على القاعدة، إذا سلمنا بأن المسرح فن جماعي. ويلاحظ المتابع أن هذه الظاهرة كانت الأسرع في تلاشيها وموتها (حدث هذا مع فرقة المسرح الجديد، حيث انفرد الجعايبي بالكتابة، وانفرط عقد فرقة الحكواتي، واقتصرت الكتابة على واحد أو اثنين: رفيق علي أحمد وروجيه عساف مثلا) فالإبداع مهما أظهر من قدرة على التوحد، يحمل نرجسية، هي في نهاية المطاف صنو الفرادة والخصوصية.

جماعية الكتابة، أو جماعية التأليف، أصابت كثيرا من الكتاب المسرحيين بالإحباط، إذ أثارت فيهم فكرة - طالما تهيبوها - وهي إمكانية الاستغناء عن الكاتب - الفرد، خاصة وأن مثل هذه الكتابة قادرة على التقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقوى عليها الكاتب - الفرد.

ومهما بدا الإعداد والكتابة الجماعية، عارضا وعابرا وغير راسخ، إلا أنه أو أنها، كان مثبطا لعزائم

الكتاب المسرحيين، وكفت قدرة المخرجين على تحريض الكتاب، أو الجدل معهم. إلا أن الأخطر والأكثر جدية، فيما يتعلق بأزمة الكتابة المسرحية، تفشي ظاهرة لغة الجسد في المسرح.

وإذا كانت هذه الظاهرة، قد بدأت في السنوات الأخيرة همسا وفي خفر واستحياء، فإنها الآن تتجسم وتأخذ أبعادها على أرض الواقع. صحيح أننا لم نشهد بعد اكتساحها المسارح العربية، أو سيادتها المطلقة، إلا أن التبشير بها والتغني بفضائلها ما انفك يعلو هنا وهناك، في هذا المهرجان المسرحي أو ذاك. ولئن كان المسرح الأوربي والغربي بعامة، وبحكم طبيعته الحضارية والثقافية والسوسيولوجية أكثر استجابة وقبولا لمسرح لغة الجسد، فإن المسرح العربي وللأسباب نفسها سالفة الذكر، مازال يركن في مكان قصي عنها.

ولعل تدمير البنية الكلامية للمسرح، واستبدالها ببنية أخرى مغايرة تماما تنهض على أنساق من العلامات أو الإشارات، باعتبار أن كل شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة، ومعظم دلالاته مركبة كما يقول السيميولوجيون[10]، وبالتالي العودة إلى مسرحة المسرح أو التمسرح (في البدء كان الفعل) نقول إن مثل هذا التوجه يعني إقصاء الكاتب المسرحي عن المسرح، بل وعدم الاعتراف بشرعية وجوده كأحد أضلاع مثلث: الكتابة المسرحية، العرض، المتفرج.

وإذا وجد مسرح لغة الجسد أنصارا له في مسرحنا العربي في السنوات القادمة، فإن ذلك سينعكس سلبا على الكتابة المسرحية ويعمق أزمتها، ولكن هذه الكتابة، رغم ذلك، قد تستعيد بريقها، لأنها كما سنرى متجددة.

الكتابة المتجددة

وحدها الكتابة المسرحية من بين مكونات العرض المسرحي، القادرة على تجديد نفسها، لأنها كما هو معروف مدونة، والكاتب المسرحي يحلم باختراق الفناء وصولا إلى الخلود عبر الكلمات المدونة التي تختزنها المسرحية، والتي تسافر وتتحرك في أكثر من فضاء، وفي أكثر من زمن.

ولقد عبر الشاعر الروماني «هوراس» عن هذه الحالة ـ الحلم ـ عندما قال: «إن قصائدي أطول عمرا من البرونز»[11].

ومن نافل القول إن كل كتابة تنطوي على محاولة للوقوف في وجه الزمن، ولكن الكتابة المسرحية محكومة بحياتين، أو وجودين، خلافا للكتابات الأخرى. الكتابة المسرحية هي الوجود الأول، والعرض المسرحي هو الوجود الثاني. والعرض المسرحي يمضي، يتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلاً، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل، لأنه يفقد أنفاسه الحارة، وحضوره الطازج.

لماذا يصر الكاتب المسرحي على طباعة مسرحيته؟ هل الانتشار دافعة الوحيد؟

ربما أن المسرحية المطبوعة هي الوجه الآخر لفكرة الخلود، التي يتخفى وراءها الكاتب، وهو يبحث عن العزاء، في عالم تحاصره حقيقة واحدة مطلقة، هي حقيقة الفناء.

يقول شكسبير في إحدى سوناتاته: «هاأنذا أناصب الزمن العداء حباً فيك، فكل ماينالـه هذا الزمن منك أعيد غرسه فيك»(١٢).

كيف يعيد شكسبير الشاعر ورجل المسرح غرس ما سلب الزمن من حبيبته؟ الكلمات (المسرحية) هي التي تبقى، والصورة التي ترسمها أطول عمرا من البرونز كما يقول هوراس. الكتابة باقية مفتوحة على الجهات الأربع، مشرعة أبوابها للأزمنة كلها، وهكذا تكون كل قراءة لهذه المسرحية، أو تلك، وكل عرض أيضا حياة متجددة. هل نقول ـ إذاً ـ «بحيوات» وليس «بحياة»؟.

كل قارىء يضيف عمراً زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيف زمنا، عمراً لهذه الشخصية، أو تلك. والعرض المسرحي يراكم زمناً آخر، يكدس عمراً آخر للكلمات.

وأيا كانت الزاوية التي ينظر منها إلى هذه الكلمات (المسرحية) ككائن مستقل، معزول عن شرط إنتاجه وصاحبه، أو على النقيض من ذلك فإن الكاتب يظل معانقا كلماته، موشحا إياها بتوقيعه.

وفي الوقت الذي ينهض فيه الكاتب وتنتصب قامته، متجاوزا حواجز الزمان والمكان، فإن العرض المسرحي لا يقوى على مقاومة فنائه. إنها حالة أقرب ماتكون إلى الحالة التراجيدية، الوعي بالفناء، وفي الوقت نفسه العجز عن إسقاطه.

هل معنى ذلك أنه ليس للمخرج والممثل أن يحلما بالخلود؟ الذاكرة ـ ذاكرة المتفرج ـ وحدها التي تحتفظ بالصورة، ثم تسربها إلى الأجيال التالية، إلا أن «ماتسعفهما» الذاكرة ـ شرائط الفيديو وما يكتب عن كليهما. تمارس الصورة غوايتها الجميلة، ولكنها في مثل هذه الحالة تحديدا تحترق كالفراشة، وهي تلامس دائرة الضوء.

الرغبة في الخلود، الرغبة في الحياة خارج الجسد، الرغبة في البقاء في اللازمان واللامكان، تسكن لا وعي الكاتب المسرحي وتدفعه إلى الكتابة، إضافة إلى إدراكه لدورها ووظيفتها، فإن الكاتب شاء أم أبى يتوسل الوقوف في وجه الفناء. الكتابة طريق إلى البقاء فكيف يمكن إلغاؤها؟.

آفاق وحلول

من نافل القول إن الكتابة المسرحية مرتبطة ارتباطا عضويا بالحركة المسرحية ككل، ويمكن أن تؤثر هذه الحركة في الكتابة وإيقاعها، بيد أنه رغم هذه الوشائج المميزة بين الكتابة المسرحية والحركة، إلا أن للكتابة (النص) الأولوية، فهي التي تسبق عناصر العرض المسرحي وتشكل مادته الأولى. لابد إذاً من حلول لا تقفز فوق الواقع ـ واقع العلاقة بين الكتابة والحركة المسرحية ـ وفي الوقت نفسه تأخذ بعين الاعتبار استقلالية الأولى.

وإذا كانت الكتابة المسرحية إبداعا فرديا، إلا أن سبل الخروج من أزمتها لا تتوقف عند الأفراد، بل تتعداهم إلى المؤسسات الثقافية بعامة، والمسرحية منها بخاصة.

وقد لا يجد المتابع كبير عناء في ملاحظة تقصير هذه المؤسسات.

إن الإعلان عن مسابقات في الكتابة المسرحية، يمكن أن يجذب كثيرا من الكتاب، ويمكن أيضا أن يساعد على اكتشاف مواهب ومهارات قد يكون لها شأن في عالم هذه الكتابة. والمسابقات هنا لا تقتصر أهميتها على دلالتها المادية، وإنما على دلالاتها المعنوية أيضا، فعندما يعلن عن الفائزين، تتناولهم وسائل الإعلام تعريفا وتقديما، ومن البدهي أن مثل هذا التقديم يرضي الفائز، ويخلق لديه حافزا للاستمرار.

وإذا أضيف إلى ذلك نشر المسرحية الفائزة، فإن أمامه فرصة الانتشار في معظم الأقطار العربية.

ومن اللافت للانتباه أن عددا من المؤسسات الأهلية دخل الحياة الثقافية العربية من بابها الواسع، وباتت مساهمتها في تنشيط هذه الحياة جديرة بالتقدير، وتستطيع وزارات الثقافة العربية بما تملكه من إمكانات مادية وتنظيمية، هي الأخرى، المساهمة - عن طريق المسابقات - في إنعاش الكتابة المسرحية.

وإذا كان الكاتب المسرحي يشكو ضآلة أجره، فإن بوسع المسارح الرسمية العربية إنصافه، لأنه خلافا للكاتب الروائي، أو للشاعر، يقدم مادة قابلة للعرض مع ما يترتب على العرض من دخل إضافي. ولابد من احترام حقوقه في هذا القطر العربي أو ذاك، واستئذانه لدى عرض نصه.

تستطيع المعاهد المسرحية أن تلعب دورها الخاص للخروج من الأزمة، وذلك بتطوير مادة الكتابة المسرحية، التي تدرس في أقسام النقد والأدب المسرحي فيها، ولكي نحدد أكثر نقول: إن هذا التطوير يجب أن ينصب على المنهج قبل كل شيء، فيكف أستاذ المادة عن التلقين والحشو النظري، ويدخل عالم ورش الكتابة، والتركيز على ما ينجزه الطالب، وليس على ما يراكمه من معلومات نظرية.

وعلى الرغم من أن ثمة تحفظا يمكن أن يسجل على تدريس الكتابة وخلق الكاتب، إلا أن الرهان هنا كما في حقول الإبداع كلها، على النوع وليس على الكم، وعلى عامل الزمن، أي على المدى البعيد.

نحن الآن في مواجهة الأزمة، وإذا سلمنا بفاعلية الظروف السياسية والاجتماعية التي أحاطت بمراحل النهوض، وإذا سلمنا أيضا - وبالقدر نفسه - بعجزنا عن إعادة إنتاج تلك الظروف، فقد يتحتم علينا إثارة الأزمة والتذكير بها، والتنبيه إلى وجودها لكي لا تنقرض(١٤).

هل تستقيم الكتابة المسرحية باستقامة تقنيتها؟

لاشك في أن حرية التعبير وإطلاقها تحرر عقل الكاتب وتسير به إلى تخوم لم يألفها، وبالتالي فإنه يوغل فيما بدا مناطق محرمة بالنسبة إليه.

ولنتصور الآن وفرة مادية وحرية فكرية، فإن الكتابة المسرحية ستنهض، وإذا نهضت فإن الحركة المسرحية برمتها مآلها إلى نهوض.

وكما أن الحلول ليست سحرية، فإن النهوض ليس سحريا، وقد يصعب تحرير الكاتب وانعتاقه من الإحباط وخيبات الأمل، وأفول الحلم الإنساني والشخصي. فالكاتب الذي يتحول في كثير من الأحيان شاهدا على عصره، قد يتعثر أو يتباطأ في كتابة هذه الشهادة، إذا لم يحس بجدوى المعادل الأدبي الفني للحياة.

وهكذا ومن هذه الزاوية فإن التشخيص، والتجلي في وجوهه المختلفة، قد يساعد على الانفراج ويفضي إلى الحل بعيدا عن الأوهام.

الهوامش

(١) قد يكون مفهوم «الكتابة المسرحية» أقرب إلى الواقع، لأن «النص» مفهوم ملتبس، ومتداخل، وتنضوي تحته مفاهيم دينية، وأدبية، وفلسفية.
(٢) عرضت مسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج عشرات المرات في عقد واحد، وكذلك معظم مسرحيات سعدالله ونوس.
(٣) انظر: لويس فارجاس. المرشد إلى فن الدراما. ترجمة أحمد سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، ١٩٨٦. ص٣٨.
(٤) والتراكاوليات. التراجيديا والفلسفة. ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ١٩٩٣. ص٣٦٨.
(٥) انظر نديم معلا محمد «البابيروف ومسرح الحجرة» مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد الأول. ١٩٧٧.
(٦) مارتن إيسلن، أرتو جسد يتحدى العالم. ترجمة نعيم عاشور. كتاب كلمات. البحرين. ١٩٩٣. ص٢١.
(٧) انظر كتاب محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة. بيروت. ١٩٦٧.
(٨) نقلا عن د. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ١٩٨٠. ص٥٦.
(٩) من هذه الثنائيات نجيب سرور وكرم مطاوع في مصر، سعدالله ونوس وفواز الساجر في سوريا، عبدالعزيز السريع وصقر الرشود في الكويت.
(١٠) انظر: مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث. ١٩٩٦. عبور السيميولوجيا والنصوص الأدبية.
(١١) Horace, Odes, III, XXX In the odes, Carmen Saeculare, and Epodes, ed. E.C. Wickham (London, 1904) I, h. p.
(١٢) انظر ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لسوناتات شكسبير. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٧٨.
(١٣) دار سعاد الصباح، مؤسسة البابطين في الكويت. جائزة السلطان عويس في الإمارات العربية المتحدة.
(١٤) انظر كتابنا: قضايا مسرحية. دمشق. مطبعة الكاتب العربي. ١٩٩٥. ص٤٥.

ازدواجية الأنا - الآخر، والبحث في تقنية الممثل العربي

د. صالح سعد

مدخـــل

غالباً ما يتخذ البحث في جمالية الممثل - كأحد موضوعات الجمالية المسرحية - واحداً من اتجاهين: الأول تاريخي يبحث في جذور الظاهرة ثم ينقلب إلى التقاط الشذرات والمقاطع النظرية التي تبشر بميلاد فن الممثل، والتي كتبها إما مؤلفون مسرحيون ضمن بعض نصوصهم (شكسبير مثلاً، أو بعض الفلاسفة في تأملاتهم حول الفن المسرحي (جوته، ليسنج)، ومن ثم يتابع بحثه من خلال الوثائق المتاحة بدءاً من مذكرات الممثلين الكبار الذين حاولوا توصيف طرائق عملهم (مثل شالما، كوكلان الأكبر. .)، وكذا من الرسالة الشهيرة التي كتبها (ديدرو) حول مفارقة فن الممثل **Paradox de le Comedien**، وماتلا ذلك من أبحاث ونظريات مازالت توافينا يوماً بعد يوم. . . . أما الثاني فهو البحث الاستاطيقي - الفلسفي الذي يبحث في كنه الظاهرة التمثيلية وطبيعة عمل الممثل، مستعينا بأدوات علوم اجتماعية وإنسانية أخرى مثل: علم النفس واللغويات وعلم الاجتماع، بل وعلوم أخرى قد تبدو بعيدة كل البعد عن مجال البحث في فلسفة الفن مثل (الميكانيكا) [مثال: بحث (مايرخولد) حول البيوميكانيك] وعلم وظائف الأعضاء وغيرهما، بالإضافة إلى العلوم المستحدثة التي وجد الفن التمثيلي لنفسه مساحة متميزة بين موضوعات بحثها مثل السيميولوجيا (علم دراسة الدلالات)، بل - وكذا - الانثروبولوجيا (مثال: أبحاث ي. باربا في أنثروبولوجية المسرح. . .).

والواقع أن الاهتمام بالبحث المنهجي في موضوع الممثل، قد بدأ مع ظهور المنطق الطبيعي في الأداء خلال القرن التاسع عشر، تحت تأثير روح البحث العلمي المزدهرة، والتي أفرزت عدداً متزايداً من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة، وعملت على تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي. . . ففي ظل هذا ظهرت الدعوة إلى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية، وذلك بأن يتحول إلى شيء أشبه بالمعمل العلمي الذي يبحث في سلوك الإنسان، ويقدمه على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة. . إذ لا يكفي أن يصور المؤدي المشاعر، بل يجب أن يعايشها. . [1] وهكذا.

أصبح لدينا اليوم تلك المادة الغزيرة المتنوعة من الدراسات والأبحاث وكذا الأقوال والاستشهادات والمذكرات، التي تشكل في مجموعها أساساً لظهور طريقة علمية في نقد وتحليل فن الممثل تتعدى حدود الوصف الخارجي وتتعمق أبعد من مستوى التقييم العام سيء السمعة (جيد ـ رديء)، وأيضاً في ظهور طريقة أو طرائق علمية ذات أسس منهجية في بناء وتدريب الممثل، وخاصة ـ وكما يلاحظ ك. باركر ـ مع التغير في المتطلبات الواقعة على عاتق الممثل بواسطة أشكال جديدة من الدراما، حيث يجد الممثل نفسه أحياناً في حاجة إلى إعادة تدريب. . [2]

ويمكن القول أيضاً: أن إفساح المجال لدراسة فن الممثل، ومن ثم إعادة الاعتبار إليه ـ كونه حجر الزاوية لأي فن مسرحي حقيقي يعتز بكونه مسرحياً أكثر من رضائه «التقليدي» بالانتساب إلى عالم الأدب ـ قد تم مع ظهور مهنة (المخرج) في المسرح الحديث، والذي جلب معه مفاهيم من نوع (الفرقة الفنية الموحدة) و(مسرحة المسرح) و(مدرسة الأداء)، ليصبح معلماً للتمثيل إلى جانب مهمته الأصلية في صناعة العرض (الرؤية المسرحية).

ويبدو هذا كله طبيعياً مادام الاتفاق بيننا على أنه بدون الممثل ما كان لكلمات المؤلف أن تجد لها تجسيداً عاماً أمام الجمهور، وأيضاً بدونه ما كان للبناء المسرحي المعماري ولا للمناظر والمهمات المسرحية من دور، فكما أن المسرحية أو الرواية التمثيلية المكتوبة حوارياً قد كتبت خصيصاً لكي تؤدى على خشبة أو منصة مسرحية، فإن المناظر والملابس وباقي عناصر السينوجرافيا لا تتم صناعتها إلا لكي يستخدمها الممثل أثناء تجسيده حياة الشخصية التي يؤديها، فهو المنتج الحقيقي للإيهام المسرحي والمؤثر على فعاليته، كما أنه هو ـ أيضاً ـ من يقوى على تحطيم ذلك الإيهام لسبب أو لآخر، ثم بعثه من جديد بواسطة التحكم في طاقته الانفعالية ومن ثم في المسافة التي تفصل أو تجمع ما بينه والشخصية التي يمثلها.

ولكن.. ماهي حقيقة هذا الشخص ـ الممثل الذي يتخذ لنفسه ـ أحياناً ـ موقع النجومية، أي مركز الاستقطاب الحي لاهتمام الناس، إلى درجة قد يرتفع عندها إلى مصاف اسطورية مدهشة كأي زعيم أو بطل تاريخي قومي ـ وأحياناً عالمي ـ فيصبح ذا قوة تأثير سحرية لا تقاوم وخاصة بين الناس العاديين، وبالأخص بين الشباب والصبية!؟

وما الذي يستند إليه في وقفته المعتادة وحيداً ـ أو مع آخرين على شاكلته ـ أعزلاً، سوى من حرية جسدية وبضع كلمات. . بينما يتنظره في الأسفل، وفي ظلمة مخيفة، وحش خرافي متعدد الرؤوس ـ الجمهور ـ ينتظر لحظة النهاية، حتى يلتهم ضحيته ـ الممثل ـ إعجاباً أو استهجاناً!؟

فالتمثيل ليس مجرد الوقوف أو التحرك فوق منصة مرتفعة، ونطق كلمات الدور بصوت جهوري، مرتعش، بل هو حالة وجودية متميزة تثير في ذاتها مجموعة من الازدواجيات المعقدة التي تجعل من فن الممثل أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالنسبة لأي وصف تبسيطي، عابر، أو لأي تحليل نظري بعيد عن الممارسة العملية يحاول الوصول لصيغة محددة أو لتعريف قاطع لما قد يستعصي على التعريف.

وليس عبثا أن يقول المعلم الأول، وفيلسوف هذا الفن المعاصر (ك. ستانسلافسكي).. بأن «الشيء الرئيسي [في فن الممثل] لا يكمن في الفعل ذاته، بل في نشأة الميل إلى الفعل نشأة طبيعية، .. هذا الميل أو الحافز الذي يكون مركباً بطبيعته، ولكنه سهل التطويع في الوقت نفسه».

فالأصل في التمثيل هو ميل الشخص إلى ترك شخصيته الذاتية، (والتحول) إلى شخصية أخرى غريبة عنه، ومن ثم (تجسيد) حياتها الداخلية بالقول والفعل معاً، وهذا وحده ما يجعله فناً، أي ما يرفعه عن مدارج المحاكاة الغريزية أو (التقليد)، وأيضا عن مضمار اللعب، وإن كان هذان ـ بالتحديد ـ هما ما يشكل التربة الملائمة لنمو بذرة «الحساسية التمثيلية». فالتمثيل هو محاكاة أو لعب مفارق للذاته، إذ يصبح مبادرة واعية تعمل على تغيير أو تعديل ظروفها الخاصة، مثلما تعمل على تغيير أو تعديل ظروف الموضوع المحاكى أو موضوع اللعب، وهو بهذا لا يمكنه أن يكتفي بوضعية السرد الاستاتيكية، نظراً لما يتمتع من ديناميكية فاعلة يستمدها من تنوع أدواته حين لا يكتفي فقط بالكلمة ـ أداة السرد الرئيسية ـ أو الإيقاع أو الحركة، وإنما يشمل هذا كله على خلق داخلي واع لعالم الشخصية الخارجة من عالمه هو، أي حين لا يكتفي بالحكاية أو العرض، وإنما يتعدى هذا إلى تمثيل Acting الشخصية المكتوبة ومنحها شيئاً بل وأشياء من ذاته.

وقد يشبه الممثل في عمله الشاعر من حيث سعيه إلى الحصول على «غبطة الإعجاب» إضافة إلى «غبطة بقول» -بتعبير (باشلار)- إلا أنه يزيد من زاوية «التجسيد» الذي قد يمنح غبطة أوسع، إذ يحتوي على كل من غبطة القول، وأيضاً غبطة «العرض الجسدي» Showiness، بالإضافة إلى الغبطة الأهم وهي غبطة التحول Transforming، ففي هذه بالذات ـ أو بها ـ يتميز الممثل عن أشباهه من المقلدين والرواة والخطباء واللاعبين، فلا يكون معها مجرد ضارب بالأمثال أو عارض متمركز حول ذاته، فعمل هؤلاء جميعاً ـ كما هو واضح ـ مرتبط بالذهن أو الشعور أو بالخارج، بينما يتركز عمل الممثل حول الأداء العضوي المرتبط باللاشعور أو بالداخل، فهو نوع من التوحد identification الذي هو: «ميل أو اتجاه إلى التقليد والمحاكاة، أي عملية تقليد سلوك شخص أو موضوع أو هو حالة التقمص الوجداني والارتباط العاطفي بموضوع ما..»[٣]، وهو ما يزيده (فرويد) توضيحاً بقوله: «إن التوحد ليس ببساطة عملية التقليد والمحاكاة، ولكنه عملية تمثيل تستند إلى نوع من التشابه أو التماثل المستمد من عنصر مشترك يظل باقياً على مستوى اللاشعور..»[٤]

ولعل هذا ما دفع بفيلسوف مثل (سارتر) لبحث موضوع الممثل جنباً إلى جنب مع أبحاثه حول الانفعال وقضايا النفس البشرية، فهو كاتب مسرحي أيضاً، وهو إذ يفعل ذلك يضع لنفسه ـ ولنا ـ تعريفا مقترحاً للممثل الحقيقي بقوله إنه هو ذلك الشخص «الذي لا يتوقف عن التحليل، والذي يمثل حياته نفسها، لا يتعرف إلى ذاته، ولا يعرف من هو... والذي هو ـ في التحليل الأخير ـ لا أحد..»[٥]

وتتضح هنا إحدى الازدواجيات الأولية في عمل الممثل، ففي الوقت الذي يمارس فيه الشخص الكذب على ذاته لإقناعها أنه «ليس هو» أو «لا يعرف من هو» أثناء عملية التمثيل، فإنه يمارس ـ في الأثناء تلك ـ جهداً ملحوظاً في منح ما يفعله براءة الصدق الوجداني من أجل الحصول على تصديق المتفرج «أنه ليس هو وأنه هو هذه الشخصية أو تلك».

وقد ساعدت عملية تجذر الفن المسرحي أو التمثيلي في التراث الأوربي المنحدر عن أصول لاتينية وإغريقية، تتفرد بكونها الأصول الفعلية لما تعرفه اليوم بيننا من فن التمثيل ـ بل والمسرح عموماً ـ ساعدت هذه على وضوح تلك المفارقة أو الازدواجية في عمل الممثل وبالتالي في الفن المسرحي نفسه لتصبح هي السمة المميزة له، وهو ما يتضح من خلال التسمية المزدوجة Actorأو L'Acteur وPlayer أو Comédien فالأول هو الممثل الدرامي وهي تسمية تتعلق بالأشخاص الفاعلة في المسرحية، ومن ثم بالشخصيات التي تمثلها. . . ، أما الثاني فهو اللاعب صاحب المهنة، مهنة التقليد الأصلية إياها، أو كما يقول (لوي جوفيه): فالممثل هو من يسكن الشخصية، أما اللاعب فهو المسكون بها. .[٦].

وإذا كان الممثل هو من أشرنا إليه، فإن اللاعب أو الكوميديان يبدو وكأنه من يشغل مساحة أو درجة وسطى ما بين الممثل والراوي أو المقلد الشعبي، ويشير اسمه عادة إلى سلسلة من المترادفات مثل الكاذب، المنافق، المرائي، بينما لا تشير كلمة ممثل اللاتينية (وليس العربية كما سنوضح بعد قليل) إلا إلى نفسها أو إلى الفعل Act مصدر الاشتقاق فهو فاعل الفعل الدرامي لا غير، ويبدو أن الكوميديان أو اللاعب هو الشخص الذي يجسد وبوضوح سمة الازدواجية كإشكالية تبحث عن حل، بينما يكون الممثل ـ في هذه الحالة ـ هو الصيغة المقترحة لحلها عن طريق التقمص الوجداني أو التعايش أو من طريق التوحد -iden tification. ففي قاموس المسرح الذي وضعه (ب. باڤي) وتحت مادة (كوميديان) نجد أنه كمصطلح قديم، لم يعد صالحاً للاستعمال. . . يستخدم للإشارة إلى الشخص المتصنع الذي يخفي جوهره أو حقيقته، كما يحدث عادة عند مشاهدة ممثل يستميل فجأة إلى ممثل رديء (بواسطة الاستظراف). . .[٧]، ويضيف (باڤي) موضحاً أنه «وبالإضافة إلى الامتهان الاجتماعي والمهني لحرفة الممثل الذي يتحول إلى كوميديان أثناء أدائه لدوره، فإن في التصنع الكوميدي نوعاً من التآمر الديماجوجي مع الجمهور، الذي يفهم جيداً أن الممثل هو شخص حاذق، يملك زمام دوره، وأنه قادر على تحويل نفسه بنفسه لإعطاء هذا المفهوم. .»[٨].

إنها هي ذات الازدواجية، ولكنها هنا معلنة، مفضوحة، متحولة عن طبيعتها الغامضة كحافز إبداعي، أو قلق وجودي يحث على التأمل ومن ثم التمرد أو المبادرة، لتصبح هي نفسها اللعبة. . لعبة التمثيل أو التمسرح التي قد تخرج عن حدود «التصنع أو الاستظراف الكوميدي» لتصبح نوعاً مميزاً أو أسلوباً مسرحيا بعينه يقف على الطرف النقيض لمدرسة الأداء الطبيعي، سواء بارتباطها ـ أي لعبة كشف الازدواج أو المسرحة ـ بنظرية نزع غشاء الألفة عن الوجود أو إضفاء طابع الجدة والغموض عليه defamiliarisation وهي النظرية التي طرحها النقاد الشكلانيون الروس [والتي تجد صداها في أعمال مؤلفين مثل (بيرانديللو) ومخرجين مثل (مايرخولد)] أو سواء بارتباطها بنظرية الانفصال بغرض الفحص والتأمل [النقدي] أي نظرية التغريب Al- ienation التي طرحها (ب. بريخت). . .[٩]، وحتى في هاتيك الحالتين فإنها لا تستطيع التخلي أبداً عن طابعها الكوميدي، ولو كان طابعاً قاتماً، مريراً، إذ يبدو أن تلك الممارسة الذهنية لفعل التمثيل تجد مادتها

الصالحة في عقلانية النوع الكوميدي، بينما يجد التمثيل الدرامي Acting مادته في التراجيديا الموجهة إلى العالم الوجداني للمشاهد، وكأننا بصدد إثبات معاصر لمقولة (هوراس) الخالدة: «الدنيا كوميديا لمن يفكر.. تراجيديا لمن يحُس..».

ومن ناحية أخرى.. فإن تسمية اللاعب أو الكوميديان تبدو هي القاعدة - بينما يبدو التمثيل أو التفعيل Acting هو الاستثناء - في بعض المسارح غير الأوروبية مثل المسرح العربي، بما تحمله - طبعاً - كلتا الكلمتين من التضمينات النفسية والفنية السابقة، إلا أن وضعية ضياع أو فقدان الهوية - اللاوضعية تلك - التي يعيشها المسرح العربي كمفردة ثقافية ضمن ثقافة مازالت تعاني ازدواجية «الاتباع - الابتداع»، والتي تسهم في تأكيد سمة «التقليدية» على مسرحنا (والمسرح التقليدي هنا هو - بحسب قول (باربا) - عبارة عن نموذج من أصل أوروبي أو غربي، ثم فرضه على الثقافات الأخرى)[10]، هي ما ساعد على وجود صيغة مختلطة لتعريف الممثل العربي، بل - وبالأساس - على بقاء تلك الصورة الناقصة، المشوهة للممثل في ساحتنا، ومن ثم امتناعها عن التطوير والتقدم سواء في الاتجاه الأصلي التراثي باتباع ذات التقنيات المستقاة من حقل العرض الشعبي العربي، أو في الاتجاه المستحدث، المستورد، باتباع نظم خاصة لبناء الممثل ودوره على المنوال الغربي.

وضمن باطن هذه الصيغة الخليط نفسه، تقف أمامنا التسمية العربية «ممثل» - التي نستخدمها لشيوعها ولضمان التوصيل - والتي توحي بعلاقة سطحية وظاهرية بين الممثل ودوره، كما أنها تسبغ تفسياً طابعها السلبي على الممثل العربي كما يراها مخرج وباحث من أتباع «الطريقة» أو (المنهج) الذي أرساه (ك. ستانسلافسكي) للمعايشة الواقعية السيكولوجية..[11]، فهذه الكلمة - المصطلح تحمل في ذاتها التباساً ذهنياً، يؤثر بالضرورة على نظرة كل من المبدع أو المتلقي لفن «الممثل»، فهي ترجمة لكلمة Actor وليست كذلك بالنسبة للثانية Player فتلك هي اللاعب - ترجمة حرفية - أما الأولى فهي حرفيا «فاعل»، وهي أيضا ليست بالترجمة لـ Comédien فهذه ترد مُعَرّبة.. كوميديان، أي مضحك أو «مضحكاتي»، ومن هنا يصبح توصيف المخرج والباحث د. فواز الساجر صحيحاً إلى حد بعيد.. ويبدو أن الكلمة العربية قد اشتقت بديلاً عن مشخصاتي - وهي أقرب قليلاً - عن إحدى مصادر ثلاثة:

١- فإما أن تكون مشتقة من المماثلة، التماثل.. أي المحاكاة والمشابهة، فيكون الممثل هو المحاكي - المقلد، والمخصوص بالسرد عن طريق نقل وتكرار الصفات الخارجية للموضوع المحاكى، دون «المبادرة» بفعل التجسيد الداخلي، أي معايشة العالم الداخلي - النفسي للموضوع - الشخصية.. وهذا أقرب إلى توصيف معظم باحثي التراث الشعبي للمؤدي في العروض الشعبية (الحكواتي - أصحاب المساخر - السماجة - المقلد - شاعر الربابة - المحبظين - لاعب العرائس الشعبية «خيال الظل والأراجوز»).

٢- وإما أن تكون عن (المثل) بمعنى الضارب بالأمثال، الواعظ.. وهي صيغة للأداء المباشر الذي قد لا يستلزم أي نوع من أنواع التجسيد، إذ تكفي القراءة أو التلاوة أسلوباً، أو قد يستلزم - أحياناً - حضوراً شخصياً، واقعياً، ومؤثراً أيضاً، وليس حضورا افتراضياً كالذي يتطلبه إنشاء الفن الدرامي من حيث هو «تخييل حضور عالم معروف يصبح افتراضياً»..[12] فالانفراد المسرحي بالازدواجية (ما بين الممثل والشخصية).. يظل مفعول ضرب الأمثلة.

٣ـ أو أنها مشتقة من معنى التمثيل النيابي (بالإنابة عن . . .)، فيكون معنى الممثل هو نفسه المقصود من ممثل الشعب أو النائب أو عضو البرلمان. . . إلخ.

وفي الأحوال الثلاثة فإن المفهوم المشكل والمستقر في اللاشعور الجمعي العربي (للممثل وجمهوره على السواء) عن معنى الممثل، ومن ثم عما يتصل به من طرق إعداد وتدريب وأساليب للنقد والتحليل، يكون متمحوراً غالباً حول إحدى تلك الصور الثلاث، أو حولها معاً في صورة مركبة، مشوهة. . وفي أي منها فهو ناسخ للصور والأشكال الخارجية، يعتمد بالدرجة الأولى على نمطية مقررة، مكررة، في رسم تلك الصور والأشكال بصورة أقرب لرسوم الملصقات الدعائية سواء الجادة منها أو الهزلية (الكاريكاتورية)، وأبعد عن التصوير الدرامي التجسيدي. . وهو ما يضع مسرحنا كله تحت عنوان (فن العرض) الذي اقترحه (ستانسلافسكي) لتوصيف مدرسة أداء كاملة تجد أصولها في عمل ممثلي (الكوميدي فرانسيز) من ناحية وفي كتابات (ديدرو) وبعض هؤلاء الممثلين (كوكلان الأكبر مثلاً) من ناحية أخرى، وهي مدرسة تقر بازدواج الممثل بل تفرضه فرضاً حيث يجب «أن تتوافر لديه أنا خالقة، وأخرى تحل ـ بالنسبة إليه ـ محل المادة، فهنا لا يجب أن يشعر الممثل ولو بظل من مشاعر الشخصية أثناء فعل الأداء، بل يمكنه أن يفعل ذلك ولمرة واحدة أمام المرآة في منزله، بعيداً عن المنصة، من أجل التعرف على ما سوف يفعله بصوته وجسمه فيما بعد من أجل (الإيحاء) بوجود الشخصية. .»[١٣]، وهكذا يتحدد هنا موقف المهارة الفنية «المجربة» و«الواثقة». . والذي هو ـ كما يرى (ماركوف) ـ «ليس في الحقيقة سوى امتلاك لمجموعة من الأساليب التقنية المقننة والثابتة، المرافقة بتنظيم دقيق للدور الذي اختص الممثل بأدائه، وكلما كان تحديد الدور أكثر دقة، كان امتلاك الممثل له أكثر كمالاً، وكانت دائرة الشخصيات التي يستطيع الممثل تجسيدها، ومجموعة التقنيات التي يستخدمها أكثر ضيقاً. .»[١٤].

وفي الحقيقة فإن مسرحنا العربي ليس بعيداً عن هذا كله، فما هو موجود الآن من فن تمثيل ومناهج تدريب، أو تدريس بمعنى أكثر قرباً للواقع ـ للممثل ـ ليس في الأغلب سوى إرث غامض، مختلط، يمتد بنسبه إلى الرواد ـ من جهة ـ مثل جورج أبيض الذي تعلم على يد سيلفيان ممثل «الكوميدي فرانسيز»، أو الريحاني والكسار ومن نقلوا الفودفيل الفرنسي في قالبه الممصّر (الفرانكو ـ آراب) ثم استقلوا لينفردوا بتثبيت أنماط التمثيل الهزلي، الكاريكاتوري. . . ومن جهة أخرى فهو يمتد إلى ظلال الصور الشعبية للأداء دون تحديد واضح لطبيعتها، في الوقت الذي تنهال فيه على الأجيال الجديدة من الممثلين عشرات (الترجمات) المطبوعة وليست المرئية عن المناهج والمدارس و(الصرعات) الحديثة أو الحداثية أو ما بعدها، وفي الوقت الذي تصر فيه المعاهد الأكاديمية على اللجوء إلى صيغة المخرج ـ المدرس (صاحب الرؤية) وليس (معلم التمثيل).

إن هذا كله ـ وما سوف نعرض له فيما بعد تفصيلاً ـ يشكل أبعاد الحالة التي يعيشها فن الممثل العربي، وهي حالة تنعكس بدورها على الفن الدرامي عموماً، لتشكل ازدواجية سلبية ـ خارجية تختفي تحت ظلال كثيفة من دخان التجهيل القائم الذي يعطي الفرصة لاستشراء كثير من الأباطيل والمفاهيم الحرفية الضيقة والزائفة حول عمل الممثل العربي وبنائه وتدريبه وإمكانية تطوره، سواء داخل الوسط المسرحي «المدارس»، أو داخل الوسط الأكاديمي الدرامي بحيث تكتمل حالة «الحصار» أو «الطاعون» التي يعانيها الجسد المسرحي

العربي، وتعانيها أية محاولة من جانب الأجيال الطامحة إلى اتخاذ مواقعها بين كهنة الحرفة وسدنتها المتربعين على مقاعد الريادة والقيادة معاً بلا نهاية.

وفي ظل هذه الحالة فإن الكثير من المصاعب والعقبات سيواجه محاولة البحث العلمي، المنهجي الذي يحاول الإجابة على السؤال الغائب:

إلى أين يتوجه الممثل العربي - المبتدىء أو الممارس - لكي يكتشف أو يطور إمكانياته ويبني أو يسترجع تقنياته الإبداعية الأساسية (الصوت - الجسد - الخيال)، في ظل ظروف الفن المسرحي العربي المعاصر المعقدة، وفي ظل هيمنة مثلث القهر العربي القائم (السلطة - الجسد - القدر)؟!

ذلك هو السؤال المنهجي الأساسي الذي يبدو أنه لا سبيل إلى إنكاره مادمنا نفكر بمسرح عربي الهوية، فهو المفتاح الوحيد للدخول إلى فعل التأصيل العملي/ العلمي للمسرح العربي، وليس مجرد التأصيل النظري أو الأدبي الذي قادتنا إليه الصيغة المغلوطة لطرح السؤال، والتي حل بها الكاتب الدرامي محل الممثل في البحث العملي، فجاءت معظم أبحاث وأطروحات حركة التأصيل عبارة عن إجابات مقترحة عن السؤال:

إلى أين يتوجه الكاتب أو المخرج المسرحي العربي للبحث عن هوية قومية، عربية؟!

ومن ثم جاءت تلك النتائج السلبية لجهود الحركة التأصيلية التي شهدنا جميعا على دخولها عالم الظلال والذكريات، وهي نتائج البحث عن الشكل (الثياب والصور وكل ما ينتمي إلى عالم الأدب) في التاريخ الثقافي العربي - الإسلامي، وما قبل الإسلامي، والابتعاد عن حقل استكشاف الجوهر الحي للمسرح وهو الممثل وأدواته أو لغته الإبداعية، والذي بقي حتى اليوم جوهراً يبحث عن شكل، فيما تتساقط من حوله الأشكال الفارغة الواحد تلو الآخر، فنحن يكتشف (يوسف إدريس) نموذج «الفرفور» في التراث الفلاحي المصري ويقدمه لنا بكل ما يحتويه من غنى ترسالة «المهرج الملحمي» الذي عمل على تفعيله المسرحي الإيطالي (داريوفو) انطلاقاً من تراثه القومي المتمثل في (الكوميديا دي لارتي) ذات النسب للكوميديا الشعبية التي خرج منها نموذج «الفرفور» وهو نفسه الأصل وراء صيغة «الجوكر» التي ابتكرها (أوجستو بوال) لمسرحه المسمى (مسرح المقهورين) اعتماداً على تراث فلاحي أمريكا اللاتينية، حين يكتشف (يوسف إدريس) هذا النموذج الفعال تكون الخطوات التالية هي محاولة بناء نصوص درامية تعتمد عليه بطلاً، أي حبسه داخل نسق مغلق، حتى ولو كان الثمن هو افتعال انفتاحية ما - أي مشاركة مزعومة - بزرع ممثلين بين صفوف الجمهور ليقوموا بدلاً عنه بالحوار الجدلي المرتجل مع (الفرفور)، وحيث تصح هنا فرضية الباحث محمد الأسعد بالنسبة إلى الأشكال الشعبية عند وضعها على المسرح، حيث ينشأ هنا «ثمة انشقاق بين سبب وجود هذه الأشياء والوجود نفسه». أما في الواقع «فإن الإنسان يكون هنا في حضرة كل ماهو شخصي، وكل ما له ذات وهوية، على العكس من وجوده بين جدران الأسمنت والزجاج والحديد، وأمام أنسجة الإنتاج البضاعي..»(١٥)

وإن كان يوسف إدريس لم ينتبه إلى الإمكانيات التقنية الكامنة في النموذج الذي طرح بحكم كونه كاتباً فقط ولا نصيب له في عملية الممارسة العملية، فإن من تولوا عملية تحويل نصه عرضاً (الفرافير) قد وقعوا في فخ النسق المغلق الذي وضع فيه البطل - الممثل، وتزداد حدة تلك الملاحظة وضوحاً حين نطالع بيانات المسرح

الاحتفالي المغربي، فحتى حين نصل إلى نقطة متطورة على خط البحث عن الهوية لدى الإخوة المغاربة بحكم انفتاحهم الثقافي والفكري على فرنسا ـ فرنسا مرة أخرى! ـ بل ولعله بسبب هذا الانفتاح نفسه، يتحدث بيانهم الأول عن الممثل بقليل من الاهتمام، وبكثير من الغموض والالتباس ذاته الذي يضعه تحت خانة (الكوميديان) ـ وحسب التعريف الذي أوردناه لجوفيه ـ ويقول عنه إنه مطالب بأن يسأل: لو أن الشخصية المسرحية كانت في مثل موقفي ماذا كانت تفعل!؟

وحسب البيان نفسه فإن الاحتفاليين لا يقولون للممثل: (كن عطيلاً)، بل يقولون: (اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن). . وهكذا تنعكس فرضية الخيال الإبداعي لتجعل الشخصية تلبس الممثل، وليس هو من يلبسها. . وسواء كان هذا الفهم نتيجة خلط في فهم واستخدام المصطلح L'acteur أو Comédien، أو سواء كان هذا عن قناعة «صوفية» بالصورة التراثية للإنسان المؤدي، في حال «التجلي» أو «الوجد» الشائعة في قلب التظاهرات الدينية في المغرب العربي ومصر، فما حدث هو أن النتيجة النهائية لم تكن بالمرة في صالح الممثل العربي على الرغم مما قلناه عن غنى تلك الصورة التي يمكن استخلاص بعض الملامح الخاصة بها من خلال رصد باحثة سوفيتية (تمارا الكسندروفنا) في كتابها (ألف عام وعام على المسرح العربي) فيما يلي:

١ـ كان الممثلون يبنون صروح أدوارهم من الكتل الضخمة، فيبدعون بذلك أنماطاً لا شخصيات محددة.

٢ـ كان لكل نمط ملابسه ومكياجه أو حتى قناعه الخاص به.

٣ـ يمتلك الممثل العربي بطبيعته صدقاً وعطاءً فريدين، ويكاد تعلقه بفن التشخيص أن يكون أسطورياً.

٤ـ إن فنه ليس من نوع التشخيص ولا المعاناة. . . إنه أقرب ما يكون إلى موهبة التقمص الفطرية.

٥ـ إنه كان ممثلاً شاملاً في القرون الماضية، راوياً وراقصاً وحاوياً في نفس الوقت.

٦ـ كان اتصاله مع المتفرجين مباشرةً، ومبرراً من الناحية المنطقية. . . .[١٦]

ولكن. . .

يبدو أن الظروف والملابسات المعقدة التي أحاطت بظهور ونمو المسرح العربي داخل بيئة لم تكن ممهدة جيداً لاستقباله لا تزال تشكل حواجز عتيدة أمام تطور فن الممثل العربي استناداً على المكونات الأصلية للشخصية العربية، شخصية المتفرج والممثل معاً، مع الاستفادة من مناهج البحث الإبداعي التي أرساها مسرحيون كبار من أمثال: ستانسلافسكي، ومايرخولد، وغيرهم (فاختنجوف، شاييروف، ميخائيل تشيخوف، ماريا كنيديل، وغيرهم في روسيا، وبرخت في ألمانيا، وجروتوفسكي وباربا في بولندا وإيطاليا، وبيتربروك في انجلترا وفرنسا. . . . الخ).

من هنا فإن أي محاولة لتجاوز تلك الحواجز نحو الإجابة على السؤال الموضوع لابد وأن تتوقف أولاً أمام تحليل المشكلة تحليلاً واضحاً، فهذا هو نصف الطريق إلى الحل. . وهو ما تحاول هذه الدراسة الوصول إليه عبر تحليل مجموعة الازدواجيات القائمة في لاشعور الممثل والمتفرج، أو اللاشعور الجمعي العربي،

باعتبارها - واقعيا - الحواجز الفعلية أو الصعاب الحقيقية، وباعتبارها أيضاً إشكالية (الازدواجية) المركبة - المحور المميز لأي فن مسرحي حقيقي (وبخاصة في مثل المجتمعات العربية حيث يستهلك الفرد ما لا ينتج، ويقول ما لا يفكر) وعقدة الإبداع التمثيلي التي تمنحه ألقا وحرارة حين يحاول الخروج منها (مثال: بحث ستانسلافسكي المنهجي في فن المعايشة لإدخال الممثل تحت جلد الشخصية، وبالعكس بحث برخت حول الإبعاد أو الفصل ما بين الممثل والشخصية، والحلول الحديثة التي تحاول الدمج بين الأسلوبين. وكذا بحوث أرتو وبربا وجروتوفسكي للوصول ما بين الممثل الشرقي والغربي.. إلخ)، وهي نفسها العقدة التي تمنع عنه وهج التألق إذا ما حاول تجاوزها - دون بحث - بالتغاضي عن وجودها، إما عن جهل أو تجاهل.

ولكن الفنان لا يبدع في فراغ اجتماعي، إذ يمثل الفن إحدى مكونات البنية الفوقية للمجتمع، ومن هنا فإن الجزء الأكبر من انشغال فنان المسرح العربي (ممثلا ومخرجا) عن قضايا إبداعه الحقيقية يرتبط بالدرجة الأولى بالظرف الموضوعي الذي يعايشه هذا الفنان، الذي يمكن أن يجد نفسه مضطراً للدفاع عن وجوده بإزاء الاتهام بالتمرد والعصيان السياسي، أو بالعهر والفساد الأخلاقي، أو بالكفر والإلحاد بدلاً من الدفاع عن هذا الوجود أمام المادة الإبداعية التي تستفزه للصراع والمبادرة من خلال عملية التجسيد والمعايشة. هذه العملية التي تستلزم مجموعة من التقنيات الجسدية - النفسية لدى كلا الاثنين (الممثل - الشخصية) من الذوبان أو التلاشي أمام الآخر.

ويشير علينا مثلث القهر (السلطة - الجسد - الفن) باتخاذه أرضية لبحث عناصر المشكلة أو الازدواجيات المستقرة، كون هذه الأخيرة هي مصاعب أيديولوجية بالأساس قبل أن تكون تقنية، فهذا المثلث يضم نفس أضلاع الاستبداد الشرقي الذي ظل عبر العصور حجر عثرة أمام التطلعات الشرقية والديمقراطية التي لا غنى عنها لأي فن، وبالذات فن المسرح الدرامي بوصفه تدريباً عملياً على الحرية - حسب وصف جان روفينيو - مهما اتخذ لنفسه من مسميات وأشكال مثل الحكم المطلق أو الشمولي أو الإقطاع أو الاستعمار أو العسكرتارية أو الإرهاب.

ومن هذا المنطلق نتناول هنا هذه الأضلاع الثلاثة وما ينشأ عن كل منها من ازدواجية سلبية بوجه التطور التقني لفن الممثل وذلك على النحو التالي:

(١) السلطة.. ازدواجية (الكلمة - الفعل)

تنشأ الازدواجية المسرحية بداهة بمجرد استخدام المبدع المسرحي وسائط تقنية غير الكتابة/ القراءة لتجسيد النص الدرامي المطبوع، الذي قد يخدعنا نظامه الشكلي المكتوب به (أي تقسيمات الحوار بين الشخوص، وكذا المشاهد والفصول، والدخول، والخروج)، وأيضا ما قد يمتلىء به من إرشادات مسرحية، فنتصور أنه نسخة عمل جاهزة للتجسيد بمجرد توزيع الأدوار على ممثلين مناسبين (حسب الأوصاف التي يحددها المؤلف في البداية لكل شخصية من مظهر فيزيقي ووضع اجتماعي بل وحالة نفسية)، ومن ثم نطق كلمات المؤلف نطقاً صحيحاً (إلقاء) ووضع الحركة المسرحية الحرفية (الميزانين) التي تضمن ألا يصطدم الممثلون بعضهم ببعض.. ولن ينقصنا سوى خشبة مسرح جاهزة وظروف إنتاج معقولة ليكون لدينا عرض جاهز للفرجة. بينما تصدمنا التجربة الفعلية (الممارسة) بأن نص الكاتب ما هو إلا خطاب مغلق ينتظر أفعالاً

نفسية ـ بدنية حية تجسده وتكشف ما يحتويه من معان باطنة وإرشادات خفية تقودنا إلى عالم معقد من التفاصيل والسلوكيات ترسم في مجموعها معالم كون خيالي خارج ـ بالضرورة ـ عما نعيشه، وقريب ـ بالاحتمال ـ مما نحسه أو نشعر به «على نحو غائم كما في أحلامنا» ـ بتعبير (ستانسلافسكي) ـ وهنا نلمس على الفور معنى التعارض البديهي ما بين الكلمة المكتوبة والصورة الناطقة، وأيضاً ما بين الصوت والفعل الدرامي سواء بالنسبة للممثل أو للمتفرج. .

ويبدو أن بقاء المسرح ـ أو بمعنى أدق عودته ـ وأشباهه من فنون العرض والأداء، هو تعبير ضمني، لا شعوري، جمعي عن ذلك الجرح القديم الذي أصاب الإنسانية في قلب وجودها الملتئم ـ آنذاك ـ نتيجة اختراع الكتابة، وتبوئها مكانة سامية تبعاً للتقسيم الطبقي للمجتمعات، حيث أصبحت الكتابة وسيلة من وسائل الهيمنة الطبقية ـ الأيديولوجية والمجتمعية (السلطوية)، إلى الحد الذي يدفع باحث معاصر إلى القول إن هناك (ثمة حكم مسبق راسخ في أذهاننا وأذواقنا نحن الغربيين منذ عدة قرون، يحملنا على ألا نتقبل أي نتاج فني لغوي إلا في شكله المكتوب، ولا نكاد نستثني من ذلك فن المسرح، على الرغم من كونه فناً قوياً، شفاهياً، في حقيقته وواقعه. .)[17].

فالعودة من الكتابة إلى الشفاهية، ومن التجريد إلى التجسيد، إنما كانت تعني بصورة ما عودة إلى إحدى النماذج الأصلية (البدائية) للاجتماع الإنساني، وهي تعبير جدلي عن علاقة مزدوجة ما بين الحاضر والماضي. فالجماعية التي سحقتها (الملكية) في تطورها التاريخي خلال مرحلتي العبودية والإقطاع، عادت بصورة جديدة مع صعود البرجوازية لتحاول وصل ما انقطع بواسطة «الديمقراطية»، فلما ارتقت البرجوازية إلى مدارج الرأسمالية مع التطور التكنولوجي والعلمي الهائل للحضارة الحديثة، أصبح من الضروري العودة ـ للمرة الثانية ـ إلى الماضي، حيث أصبح الخلاص ـ في رأي فنان معاصر (جوجان) ـ متمثلاً في رفض «قبح وخداع الحضارة الحديثة»، وإغناء النفس بالرجوع إلى «براءة وسذاجة» الحياة البدائية. . .[18].

ومن هذا العرض شديد التبسيط والإيجاز، يتبين لنا أن المسرح كنموذج للاجتماع الحر، الديمقراطي، قد عاد علاجاً ناجعاً ـ متكرراً لحالات الفصام الاجتماعي ـ أو تعبيراً عنها ـ فهو هذيان شعري يجسد صراعاً ما يسعى إلى الحل، أليس جل ما يعرضه ـ تقريباً ـ هو حالات مماثلة من الفصام النفسي أو الأسري أو السياسي! ومن هنا يرى (أ. بنتلي): أن عنصر الهذيان في المسرح هو سر فتنته التي لا تقاوم، على الأقل بالنسبة إلى الممثلين الذين هم في أواخر مراهقتهم ـ فعلاً أو مجازاً ـ[19]، ثم يقرر بناء على ذلك «أن متعة التمثيل والمشاهدة هي متعة مغرقة في النرجسية، وذلك بالتقهقر إلى مرحلة الطفولة المبكرة. . مرحلة خلق العالم السحري.[20]

ولعل خطورة الفن التمثيلي التي تثير ضده السلطات الحاكمة فتمنعه أو تحرمه أو تشدد الرقابة عليه، لعلها تكمن هنا بالذات، فالمسرح الحق لا يعيد إنتاج (يقلد أو يحاكي) صور الناس وأقوالهم فقط، إذ يتيح التمثيل «حرية إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعي، وتقليدها ومحاكاتها وتشويهها وانتهاكها. .»[21]، وهي الحرية التي لا نشعر بوجودها إلا خلال عملية العرض أو التجسيد، ولذا فإن رجل المسرح المعاصر (بيتر بروك) أصاب كبد الحقيقة حين قال إنه: «وفي معظم النظم السياسية، وحتى عندما

تكون الكلمة حرة، والصورة حرة، تبقى خشبة المسرح آخر وسيط يحظى بحريته. . . ، فبغريزتها تعرف الحكومات ما للحدث الحي من كهربية خطيرة». (٢٢)

وهكذا فإن العرضية أو الأدائية أو المسرحانية Theatralite تلك التي تجعل من الدراما مسرحاً بالفعل وليس أدباً مقروءاً مقصورا على قلة من الناس، هي ما يعود إلى الحياة مقابل قرون طويلة من «الأدبية»، لتنبعث معها ازدواجية «النص ـ العرض»، أو «الكلمة ـ الفعل»، أو ـ كما يلاحظ (باڤي) ـ يمكن القول إنه «قد تشكلت في المسرح الحديث، ملامح البحث عن المسرحة أو المسرحانية، هذه التي ظلت طويلاً بعيدة المنال. ولو أن المفهوم ذاته يتضمن شيئاً ما سحرياً، شديد العمومية، بل ومثالياً أيضاً. (٢٣) إن التأثير الذي أشار إليه (بروك) بكلمة «كهربية»، هو ذلك الاحتكاك الاجتماعي متعدد المستويات ما بين أطراف قد لا يحدث أن (تجتمع) أبداً سوى في أحوال استثنائية، مثل الثورة أو بعض المشاركات الجماعية الفظة التي تحتفظ بها البشرية في خيالها «نموذجا لا يضاهى» لأيام وحدتها والتئامها. إذ يحدث هنا ـ أحيانا ـ أن يتحول المسرح إلى ساحة محكمة، عدالة ضخمة يحاكم فيها المجموع، أو يتدرب جمالياً على محاكمة «فردية مجرمة»، محاكمة ليست سيكولوجية أو أخلاقية أبداً ـ مع أنها قد توحي بذلك ـ وإنما هي «سياسية» بالدرجة الأولى إذ تنبني على منطق الجدل أو الحوار من ناحية، وتسعى إلى (العلانية) من ناحية أخرى. . صحيح أن الأمر يبدو لعبة إيهامية إلا أنه يستمد خطورته من هذا الازدواج الأخير: اللعبة ـ الإيهام، فاللعب يتحول إلى نشاط يفترض الصدق أو يحاول فرضه. . «فما هو مسرحي يتضمن ولا شك ـ وبشكل محدد ـ ازدواجية ما تتمثل فيما يلي:

إنه يأخذ في اعتباره الإيهام واللعبة المسرحية المصنوعة معاً، وهي اللعبة التي تذكرنا باستمرار أننا في مسرح.

في نفس الوقت الذي نكون فيه مأسورين بانتقالنا إلى عالم آخر أكثر واقعية [وصدقا] من عالمنا. . .

وفي الغالب ما يكون هذا التشوش والخلط في مفهوم «المسرحة»، هو الدافع وراء تلك المجادلات العقيمة حول طبيعة عمل الممثل. . . (٢٤)

والواقع أنه بالنسبة لمسرحنا العربي الذي لم يكن ميلاده طبيعياً أو شرعياً ـ أي كنتيجة مباشرة أو غير مباشرة للحاجة إلى التعبير الديمقراطي العلني، في ظل ظروف تطور اجتماعي موات أو حتى ضاغط ـ وإنما كان في الواقع عبارة عن استجابة فردية لـ «إغواء الغرب» بتسهيل من ظروف التبعية الشاملة التي تعيشها مجتمعاتنا، بالنسبة لهذا المسرح العربي، فقد حسمت قضية الازدواج (النص ـ العرض) أو (الكلمة ـ الفعل) منذ البداية لصالح الطرف الأكثر رسوخاً وتجذرا في التاريخ الثقافي العربي وهو «الكلمة». . أي لصالح «الأدبية» مقابل «المسرحانية»، وحيث تعيش الأولى حالة عزلة جماهيرية طبيعية (في ظل الازدواج اللغوي ما بين الفصحى والعامية من ناحية، والأمية المجانية والثقافية من ناحية أخرى)، ومن ثم تبدو ـ في حال تعارضها مع السلطة القائمة ـ معارضة مستأنسة بلا أظافر، بعيداً عن الخلخلة التي قد يحدثها التعبير المسرحي ذاته (أي حركة الكلمة والرؤية المزدوجة للثيمة المطروحة (ازدواجية الممثل/ الشخصية)، وأيضاً ازدواجية النتائج المقصودة للعرض وفنيته (تقنياته). (٢٥)

وعلى هذا الأساس ينجو المسرح العربي من الوقوع ـ تقنياً ـ في «التشوش والخلط في مفهوم المسرحة»، ويأمن ـ بالتالي ـ جانب كل «تلك المجادلات العقيمة حول طبيعة عمل الممثل»، حين يكتفي بالوقوف في منطقة الأمان والحرية النسبية التي للكلمة الأدبية، ومن ثم ينحصر جهد الممثل في اتقان طريقة النطق وضبط مخارج الألفاظ (الإلقاء) وهو ما يعني ـ من وجهة نظر فنية وفكرية معاً ـ أن يتم «تركيز الممثل لا على معنى العبارة المقولة، وإنما على طريقة لفظها منغمة. إذ يقود هذا إلى أن يهتم الممثل ـ بالدرجة الأولى ـ لا بالأفعال، وإنما بكلمات الكاتب المسرحي، التي يخفي وراءها عواطفه النائمة، وغواء عالمه الداخلي.»[٢٦]

ونعود هنا إلى ذكر جهود الرواد، مثل (جورج أبيض)، الذي كان يرى: «أن التأثير بالصوت أوقع أثراً على المشاهدين من الصورة»، والذي اعتبر بحق مؤسس مدرسة (الإلقاء)، وكما يرى (فواز الساجر): فلقد دافع جورج أبيض عن الدور النبيل والسامي للمسرح، وتعامل بجدية مع فن التمثيل، ولكنه خلق في الوقت نفسه كمية من التقنيات والقوالب التمثيلية الجامدة، فأدى ذلك ـ على الرغم من نزاهة القصد ـ إلى تجريد الفن المسرحي من جوهره الديمقراطي.[٢٧] فإذا تذكرنا ما للرواد ـ أمثال جورج أبيض ويوسف وهبي وغيرهما ـ من تأثير عميق ومستمر على الأجيال المتعاقبة من الممثلين المصريين، وما لهؤلاء من تأثير ملموس على كثير من البلدان العربية التي دخلها الفن المسرحي عن طريق مصر. فإن الصورة تصبح أكثر وضوحاً حول حجم القوالب الأدائية، الصوتية الراسخة ودورها في إعاقة تطور مناهج التدريب المسرحي.

ومن ناحية أخرى فإن ثبات تلك القوالب التقليدية واستمرارها يرتبط، بوعي أو من دون وعي بدور السلطة السياسية في حصر هذا الفن إما في دائرة الأهواء والعواطفية المغيبة لأي نشاط عقلي، أو في دائرة الحسية الغرائزية أو الهزلية والمستعبدة للجسد، حتى لا ينطلق بعيداً نحو إطاره المدني الديمقراطي الضروري لنمو الواقعية الفنية ذات الطبيعة المعارضة بالضرورة للسلطة، أي سلطة. . .، وفي هذا المقام يمكن استعادة ذلك الوصف المعاصر لمكانة (الكلاسيكية) كمذهب في عصورها الذهبية، «أي قبل سقوط قلاع الإقطاع في فرنسا وأوروبا، أمام ضربات البرجوازية الصاعدة، إذ كانت هي «صلاح الدول ذات الحكم المطلق بالدرجة الأولى، وكان من غير الممكن ألا تروق لهذه الدول فكرة النظام العظيم، والخضوع الصارم، والوحدة المهيبة»[٢٨]، وفيما يخص النظم الشمولية أو اللاديمقراطية المركزية! فإن هذا لا يعد افتئاتاً أو تأويل متعسف للتاريخ الاجتماعي المعاصر للمنطقة العربية، إذ تكفينا ملاحظة إلى مدى تسيطر هاتيك النظم على السياسات الإعلامية والثقافية بحجة أنها أمور تخص السيادة القومية، وهي حجة صحيحة ولكن في صيغتها الحقيقية أي أنها أمور تخص السيادة والهيمنة السلطوية الأبوية على الفكر ومن ثم على الميول والاتجاهات الاجتماعية من خلال منطق الحظر والإباحة، منطق الرقيب الأعلى المسئول عن ترويض غرائز وأهواء (الهو) الاجتماعي. . ! ذلك لأن «كل أيديولوجيا ـ بما فيها الفن وما يسمى بالآداب الجميلة ـ إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه، وإذا كان هذا المجتمع منقسماً إلى طبقات. فلطبقة بعينها. .»[٢٩].

ومن ناحية أخرى فإن العرض السابق يقودنا إلى الرصد التالي:

١ ـ إن ازدواجية (النص ـ العرض) تطرح ـ بدورها ـ صعوبة أو مشكلة محددة بإزاء فن الممثل، وهي مشكلة (الحرية) سواء على مستوى النقد العلمي التحليلي لعمل الممثل أو على مستوى عمل الممثل نفسه (وهو عمل مزدوج الطابع باستمرار ـ كما أوضحنا وكما فصله منهجياً (ك. ستانسلافسكي) ـ فهناك إعداده

لنفسه ما بين الإعداد النفسي والآخر البدني، كما أن هناك عمله مع الشخصية أو إعداده للدور. . .).

(أ) وفيما يتعلق بالمستوى الأول تتمثل المشكلة فيما يلي:

إن ما يقدمه الممثل لنا ليس سوى نشاط إبداعي وقتي، يزول مع نزول الستار، ليبدأ من جديد ـ وربما بصورة مختلفة نسبياً مع العرض التالي، بعكس النص الذي يقدمه لنا الكاتب ثابتا ومحفوظاً بين دفتي كتاب، فإبداع الممثل ذاتي، آني، وهو أيضا شرطي ـ أي محدود بالطبيعة المقيدة للتكنولوجيا المسرحية ـ علاوة على كونه يظل ناقصاً حتى يعرضه أمام جمهوره . . . ومن هنا تصبح الكتابة عن فن الممثل مجرد تأمل ذهني أو تقرير انطباعي عن حالة مخصوصة لجماعة معينة من الممثلين في ظروف معينة، لا نرى منهم سوى نتائج جهدهم الإبداعي فيما يغيب عنا ـ لأسباب موضوعية ـ الجانب الأهم وهو الميل أو الحافز وكل ما يختص بالطاقة النفسية الداخلية، إذ ما أسهل أن يقوم ممثل بتضليلنا حول حقيقة دوافعه وعملياته النفسية . . ! وكأن ما نكتبه في هذه الحالة مجرد نقش على الرمال.

وفي هذا المجال فإن التاريخ المسرحي المعاصر يقدم لنا مادة غنية عن القضايا الخلافية التي نشأت عن التعارض ما بين النظريات والمناهج التمثيلية التي وضعها كبار المسرحيين أمثال: (ستانسلافسكي) و(برخت)، وبين واقع الممارسة العملية التي قاموا بها هم أو من تبعهم من المريدين . . . بل إننا لا نعدم ظهور قضايا مشابهة في المسرح العربي مثل قضية التنظير والتطبيق لدى أصحاب حركة التأصيل.

وتضاف هنا مشكلةأخرى تزيد المشكلة الأخيرة تعقيداً . . وهي مشكلة الترجمة أو فلنقل النقل أو النسخ ـ للمناهج العملية عن أصولها الأجنبية دون معاينتها في جانبيها العملي ـ التطوري من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد تأتي الترجمة بعيدة عن الأصل إما لضعف المترجم أو للترجمة عبر لغة وسيطة، مثل ما حدث مع التراث الضخم لمؤسس (الطريقة) ستانسلافسكي، والذي جمعته اللجنة الأكاديمية السوفييتية المشرفة على جمع تراثه في ثمانية مجلدات كاملة، في حين ظل ما نعرفه ونعمل به من هذا كله هو ترجمة بعنوان (إعداد الممثل) عن الإنجليزية وليس الروسية، تلك الترجمة المجتزأة أصلاً من تراث مترابط، والمنقوصة وغير الدقيقة ـ نتيجة عدم تخصص المترجمين ـ حتى بادر المرحوم (د. شريف شاكر) بترجمة جزأين آخرين عن الأصل الروسي[٣٠].

ونزيد على ذلك بعد المسافة الزمنية بين المترجمات والأصول المنقول عنها، لنجد أنفسنا أمام مفارقة محزنة تتمثل في اشتعال موجة ما من الاهتمام حول طريقة حديثة أو منهج في حين يكون قد أصبح في عداد الكلاسيكيات، أو قد يكون صاحبه قد تخلى عن أساسه وأنكره أو أجرى عليه تحويرات مهمة . !

(ب) أما على المستوى الثاني ـ مستوى عمل الممثل ذاته ـ فإن الحديث أو البحث عن تقنية ما للممثل يضعنا أمام تناقض ظاهري من نوع آخر، يتمثل في التعارض ما بين التقنية ـ التي تفرض شرطية جديدة ـ وحرية الممثل الإبداعية.

فما يقدمه الممثل هو «فعل حر يحس أنه خيالي، يقع خارج الحياة العادية، ومع ذلك فهو قادر على احتواء الممثل تماماً، وهو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة، يتم في زمن وفي مكان محددين عمداً، ويدور في نظام ما، ووفق قواعد محددة . !»[٣١].

«فأن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك» هكذا يتصح (باربا). . (٣٢)، ولكن كيف تكون تلك الحرية مع الالتزام بنص الكاتب، والوعي بوجود الشريك على المنصة، والجمهور في الصالة، وهل يكون الممثل إلا جزءا لا يمكن عزله عن النسق المسرحي المتكامل (ممثل + منصة + مناظر + تكنولوجيا إضاءة وصوتيات. . إلخ)، ثم هل يكون الدور الذي يلعبه إلا جزءا من منظومة درامية محبوكة، كلية (نص)؟!

على أن هذا التناقض الظاهري ـ أو الوعي به ـ هو واحد من منجزات المسرح الحديث، مسرح القرن العشرين، مسرح المخرج. . . حيث لم يعد الموضوع فقط هو مادة البحث العلمي، وإنما (العملية الإبداعية ككل، فهكذا أصبح «الكثير مما نطلق عليه (ما بعد حداثي) يقوم على التطبيقات المختلفة، التي يطرحها مفهوم العرض باعتباره أداة لتقويض الحتمية التي يتسم بها النص الدرامي التقليدي. . »(٣٣) ولم يكن هذا إلا صدى لارتفاع المد الثوري التقدمي ضد كافة أشكال الهيمنة والسيطرة الاجتماعية الاقتصادية، ومن ثم الأيديولوجية التي أفرزتها البرجوازية بعد استقرارها وبداية تحولها إلى شكلها الجديد (الرأسمالية)، والشكل المهيمن هنا هو سلطة النص/ الكلمة بالطبع.

لكن هذا لم يكن معناه إزاحة النص بحساب العرض على نفس المنوال الأحادي القديم، وإنما جاء كنوع من التركيب أو التعدد. . . فمن خلال «العملية التفاعلية بين استراتيجيات كل من النص والعرض، يمكن تقويض هذا التضاد الثنائي بين النظام واللانظام، الثبات والمغايرة، وهو تضاد يعمل دائما في صالح الطرف الأول. . !»(٣٤).

وقد يكون من الضروري أن نتوقف هنا أمام أحد الحلول الذي توصل إليه مبدعو المسرح الغربي الحديث لحل هذا التضاد أو الازدواجية (مستلهمين تراثا بعيدا لكنه لم يمت مادام هناك وعي ومنهج علميين وأهداف واضحة. .) وهي تقنية ذات دلالة هامة، تقنية (الارتجال) المعروفة منذ القدم كسمة مميزة للإبداع الشعبي عموماً، ومن ثم فهي تستحق منا وقفة متأنية قليلاً قبل الانتقال إلى النقطة الثانية.

الارتجال ليس ما هو شائع في المسارح الهزلية من مهارة إلقاء النكتة الفورية، أو التقاط كلام الآخر وإلقائه بوجهه بسرعة وحذق يثيران ضحك المستمع، ولكنه هو «مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنساني (الجسد، المساحة. . . الخ) في سبيل التوصل إلى تعبير إبداعي، مادي، ملموس عن فكرة أو موقف أو حتى شخصية أو نص ما، على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نابع من البيئة المحيطة بالشخص في تلك اللحظة، فيبدو المرتجل و(كأنه) فوجىء تماماً بما يحدث. . »(٣٥).

وقد يبدو الارتجال كعنصر فني غريباً على ثقافات عملت خلال تطورها الثقافي على إزاحة كل ما هو شفاهي، غير مدون، مرتجل أو شعبي ـ بكلمة أخرى ـ في حين أفسحت المجال للكتابة عنواناً للفن الرسمي المعترف به، ولكن هذا يصدق فقط على الثقافة العالمة وما يلحق بها من آداب مدونة ولاهوت صارم، أما بالنسبة للثقافة الشعبية فقد ظلت الكلمة المنطوقة والحركة المجسدة الإيقاعية هي أدوات التعبير الأكثر ملاءمة.

وهكذا يتضح دور الارتجال كعنصر ديمقراطي، شعبي، إذ أنه بالفعل «ليس مجرد أسلوب أو تقنية للتمثيل، إنه مبدأ ديناميكي فعال على مستوى مجالات عديدة ومتنوعة. . »(٣٦).

وهو ـ حسب تعريف م. برنارد ـ قطيعة (ظاهرية) مع نظام يتم فضحه كنظام مصطنع وقمعي من أجل تحقيق انبثاق وتطور نظام يبدو طبيعيا ومتحوراً [٣٧] . . وهذا بالضبط هو الدور الذي يمنحه نظام (ستانسلافسكي) للارتجال، كطريقة لاكتشاف النص الدرامي، أو كأسلوب للتحليل بالأفعال، حيث يسعى الممثل إلى التعبير عن فكرة المؤلف بأفعاله هو وكلماته أولاً قبل أن يعود إليه ليمتلكه بحرية خلاقة، في حين أن بعض المناهج الأخرى تستخدمه كتقنية مساعدة في خلق بديل للخبرة المسرحية التقليدية (أرتو جروتوفسكي)، وقد يصل الأمر بالفعل إلى تجاوز المسرح ذاته إلى مجالات أخرى (العلاج النفسي أو السيكودراما) باستخدام المبادىء الارتجالية[٣٨] .

وبالجملة فإن العودة لاستخدام تقنية الارتجال في المسرح المعاصر، هي تعبير عن تلك الرغبة الإبداعية ـ الثورية ـ في إلغاء الازدواجية القائمة بداهة ما بين النص المكتوب والممثل المبدع، بواسطة تقنية مسرحية صرف تصلح للعمل جسراً أو وصلة ما بين المتعارضين، وخاصة في ظروف الازدواجية اللغوية التي تبرز فيها مشكلة التعارض ما بين لغة الكاتب الفنية ـ لغة الشخوص ـ ولغة الممثل اليومية، إذ يمكن لهذا الأخير أن يسمح لنفسه بالتفكير والفعل مكان الشخصية التي يمثلها بعد أن يكون قد تدرب جيدا على إعطائها لغته هو ومن ثم الدخول إلى لغتها الخاصة بواسطة الارتجال أثناء التدريبات.

ومن ناحية أخرى فإن هذه العودة تبدو طبيعية في ظل الشكل الجديد الذي اتخذه الفكر الغربي في بدايات القرن، حيث سقطت جميع المسلمات القديمة تحت أقدام التطور التقني العلمي الهائل والمندفع بأقصى سرعة نحو صيغة المجتمع المفتوح، وهو التطور الذي شمل بحركته كافة العلوم الإنسانية والفنون، إذ أن «الأشكال الفنية ينبغي أن تلائم قبل كل شيء التركيب الاقتصادي ـ الاجتماعي الذي يراد لها أن تلعب دوراً إيجابياً فعالاً في إسناده» [٣٩] .

هكذا نستطيع أن نفهم قضية حرية الممثل المطروحة بإزاء قضايا التقنية على صعيد الحركة المسرحية العربية، وبخاصة في أوائل القرن، عندما كان المسرح لا يزال وليداً عن نصف قرن بل أقل.

فمن المعروف أن التأسيس للمسرح العربي قد تم خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأنه كان في ذاته نتاج حركة الانفتاح على الغرب الأوربي والتي قام بها أفراد بصفة شخصية أولاً، قبل أن تتبناها حكومات ترزح تحت ظل الاحتلال الأجنبي. . فهنا تبرز أسماء مثل: (مارون نقاش، يعقوب صنوع) ثم وبصفة خاصة (أبي خليل القباني) . . وهنا أيضاً نذكر سياسة (الخديوي اسماعيل) في مصر التي أرادها قطعةً من أوربا ـ وبالذات فرنسا ـ وكيف كانت الفرق الفرنسية والإيطالية تتوافد على القاهرة والإسكندرية لتقديم عروضها.

وقد أدت هذه الحركة الانتقائية، التلقائية فيأدت إلى دخول المسرح ساحة الإبداع العربي وتهميش دور مجموعة الفنون الأدائية الشعبية المنتمية في غالبيتها إلى نوع الكوميديا الشعبية، والقائمة بشكل أساسي على الارتجال كتقنية، وقد تم اعتماد شكلٍ ما من أشكال المسرح هو ما سمحت الظروف للمؤسسين أن يروه ويفهموه قدر المستطاع، دون السؤال عن القوانين الإبداعية المحركة لهذا الفن، ولا حتى عن سبب وجوده بهذا الشكل دون غيره. . فمنذ افتتاح أول عرض مسرحي عربي في بيروت (البخيل ـ موليير) لمارون نقاش،

كانت علاقة التبعية للأصل الأوربي الغربي هي السمة الأساسية لتطور هذا الذي نعرفه حتى اليوم تحت اسم المسرح العربي، في نفس الوقت الذي تم فيه تجاهل بل وتحقير فعالية الموروث الشعبي التمثيلي المعبر عنه بصفة أساسية في تقنية (الارتجال)، خاصة وأن هذه التقنية قد حازت سوء السمعة باطراد نتيجة استخدامها على مدى واسع في المسرح الهزلي الرخيص، بل ان صورة الممثل ذاته لم تتعدى إلى وقت قريب هذا الوصف الذي نورده لـ (رفاعه الطهطاوي) رائد حركة التنوير و الانفتاح الثقافي على الغرب في القرن الماضي، حيث يقول في كتابه (تلخيص الإبريز في وصفه باريز):

«ثم إن النساء واللاعبات والرجال [يقصد الممثلين] يشبهون العوالم في مصر، واللاعبون واللاعبات بمدينة باريز أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار.

ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات في اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت. لتعجبت غاية العجب..»(40)

هكذا وقع الممثل العربي منذ البداية ضحية للصراع غير المحسوم حتى الآن والذي تمثله ازدواجية (الأنا ـ الآخر)، وهو صراع حضاري أولاً وأخيراً قد تضيع فيه وتتمحى الهوية القومية (الأنا) أمام المؤثر الغربي (الآخر)، ويصبح للبحث عن التقنية أو السعي إلى الحرية الإبداعية من خلاله دوافع أيديولوجية قبل أن تكون فنية، سواء كان انحياز الفنان هنا إلى المركزية الغربية الضاغطة، أو إلى المركزية القومية المقاومة للتبعية، مما يؤدي في النهاية إلى ضياع الممثل في متاهة البحث الشكلي الزائف وتخبطه بين المدارس والاتجاهات والرؤى المتصارعة دون أساس حقيقي تستند إليه يكون نابعاً من حركة التطور الاجتماعي والثقافي.

(2) الجسد.. ازدواجية (العورة ـ التعري)

يبدو المسرح في تعريفه المباشر الذي يفصله بصورة قطعية عن كافة الفنون الدرامية المستحدثة (السينما ـ التليفزيون)...، على أنه فن التجسيد الحي المباشر، فهو ـ حسب رأى (أ. بنتلي) ـ مكشوف بشكل فاضح...، (ومن ثم) فهو لا يستطيع احتقار الجسد.. لأنه هو الجسد..(41)، أليس هو فن عرض الأفعال (الدراما).. تلك الأفعال التي لا يصح إلا أن تكون فيزيائية ملموسة أو على الأقل مرئية بصورة محسوسة!؟

فإذا ذهبنا إلى ما رآه (بارت) من أن المسرح هو «فن ازدهار وتفتح الجسد».. أو ما تصوره (هيجل) عن الممثل الإفريقي وكيف أنه يجعل من جسده ـ بواسطة التمثيل ـ عضواً مفكراً...(42).

فإننا نكون بهذا أمام وضع خاص لابد وأن يكون عليه جسد الممثل، وهو وضع الانفتاح أمام كل الاحتمالات، والذي يتطلب تحرراً تاماً من كافة القيود الوضعية للجسد سواء الفيزيائية (الوزن، الجاذبية...) أو النفسية (الانطواء، الانبساط..) أو الاجتماعية (العادات والتقاليد والأعراف).. فمشكلة الممثل ليست في جسده ذاته بما هو عليه، ولكنها في الجسد العارض، المتحول، الخارج عن ذاته، الإيهامي، الذي يطلب منه إقناع المتفرج (ولنلاحظ هنا الوقع الفظ للكلمة «فرجة» على الشخص العادي) إنه ليس هو، كما أنه ليس مجرد صورة أو استنساخ افتراضي مستقى من كلمات المؤلف وتوصيفاته الواردة في بداية النص المسرحي، وهو

الإقناع أو الإيهام الذي لا يتحقق عملياً أو جدياً إلا بدخول هذا الجسد (المعروض) في سلسلة من أفعال الشخصية، أي في حياتها هي بالذات، تلك الحياة التي تشير إليها كلمات المؤلف، وهو ـ أيضاً ـ ما نعرفه باسم (الحضور) أي الوجود المحسوس للشخص (هنا) و (الآن).

والجسد بهذا المعنى ليس مجرد هيكل آدمي أو مادة حية بقدر ما هو علامة فارقة، إنه ليس جسداً بين الأجساد ولكنه هذا الجسد بالذات، جسد الشخصية مركز الاستقطاب والجذب، ومن ثم فهو يكاد يصل إلى أن يصبح مصدراً للطاقة (وهو ما يحدث مع قلة من الممثلين أصحاب الموهبة الخارقة) ولذا فإنه من البديهي أن تتوفر لدى صاحبه الموهبة أو الاستعداد، ومن ثم الرغبة أو النية في بث طاقته الحيوية بين الجمهور.

على أن تلك الرغبة في عرض الجسد ـ ولو في إهاب شخصية أخرى ـ تكاد تكون هي ذاتها الرغبة في التعري أو مفارقة الذات، ولكنها لا تكون كذلك إلا نادراً وفي أنواع خاصة من المسرح، فالتعري الدرامي هو «تعري الروح عادة، لا تعري الجسد. . ولكن لأن عرض الروح المعراة أمر مستحيل فالذي يتسنى عرضه عادة هو غلاف الروح. . أي الجسد»[43] . . إلا أن هذا لا يمنع من أن يرى البعض لدينا في هذا التعري الروحي نوعاً من الابتذال يصل إلى حد التعهر Prostitution، فالممثل ـ من وجهة النظر المحرفة تلك ـ شخص ارتضى أن يكون موضوعاً للفرجة، إلى جانب اعتياده الخروج عن جسده في كل مرة إلى شخصية غريبة عنه قد تكون فاسدة الطباع!!

(ولعل هذه النظرة هي ما يكمن وراء ما نسمعه في الآونة الأخيرة عن توبة الممثلات في مصر، فالتوبة لا تكون إلا عن خطيئة، خطيئة العرض. . بهذا المعنى ـ التعهر ـ) وإن كان لمثل هذه النظرة أن تؤكد شيئاً، فإنها تؤكد على حقيقة أن الجسد «بناء رمزي وليس حقيقة في ذاتها» كما يقول (لوبرتون) الذي يقرر قبلاً أن تصورات الجسد والمعارف التي تبلغها تخضع لحالة اجتماعية، ولرؤية للعالم، ولتعريف محدد للشخص في داخل هذه الرؤية. .[44].

فعلى الجانب الآخر. . نجد أن المفهوم التعبيري ـ الجمالي للجسد (وليس التجريدي ـ الأخلاقي) هو ما لعب الدور الأساسي في نشأة الحاجة إلى المسرح واستمرارها في المجتمعات الغربية، وأن هذه الحاجة كانت تنقطع أو تقهر في تلك الفترات التي كان يعلو فيها المد الأصولي المتشدد أو الأثر السلطوي المستبد ومن ثم المفهوم التجريدي ـ الأخلاقي المميز للأجساد ما بين (مقدس/ عاهر) أو (حر/ عبد)، فعلى مر التاريخ كانتا دائماً ـ الأصولية والديكتاتورية ـ هما أعداء الجسد، بل وأعداء التعبير الحر بصفة عامة، في حين أن ما يمكن أن نسميها بالميتافيزيقا الشعبية ظلت محتفظة على الدوام بتصور كلي للحياة وللوجود في مواجهة التقسيمات اللاهوتية والطبقية، وهو تصور حسي إلى حد كبير يلعب فيه الجسد دور العنصر الواصل أو (العتبة) بالمعنى الطقوسي ما بين الطبيعي والماوراء طبيعي، ومن هنا كان للمسرح ـ ذي الأصول الشعبية بالضرورة ـ دوره الملموس في استرجاع الحلم القديم، حلم التواصل والالتئام، وبالذات في عصر النهضة وما بعدها، وبعد أن تسيد مفهوم للجسد يقوم على مفهوم خاص للشخص، هو ذاك المفهوم الذي يجعل العالم يقول: «جسدي». . هو مثل «الملكية». .[45]. حيث ولد إنسان الحداثة (بين القرن السادس عشر والثامن عشر) وهو «إنسان مقطوع عن ذاته (هنا تحت رعاية انفساخ أنطولوجي بين الجسد والإنسان)، مقطوع عن

الآخرين، ومقطوع من الكون. .»[٤٦]، وحيث نشأ مفهوم (الحيز الشخصي) القاطع للطاقة الاجتماعية. . ، وبالطبع فإن ما يقوم بالوصل ليس هو جسد الممثل على إطلاقه، أو حضوره ـ بالمعنى التقليدي ـ «الذي يستغل فيه الممثل كلمات المؤلف بدرجة ما من العاطفية، وذلك ليستحث الجمهور على تقبله باعتباره يمثل رؤية حياتية للواقع»[٤٧]. . ، وإنما يفعل ذلك فعل (المسرحة) ككل أو (المسرحانية) بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية. . ، يقوم بها من يشاهد أو من يفعل [على السواء]. . فهي ما يخلق الفضاء الممكن للآخر. . أو هذه «العتبة» التي تسمح للفاعل والمشاهد بالعبور من الـ «هنا» إلى الـ «هناك». .[٤٨]. . على هذا الأساس.

فإن المسرح الذي ظهر في العالم العربي «كتقنية جديدة للجسد» كما يرى (برادلي) قد حمل معه إلى هذه الأرض الجديدة تصورات مستحدثة للجسد في حالة العرض وجدت ـ للأسف ـ مرجعيتها الوحيدة فيما قد ترسخ منذ أجيال حول مفهوم العرض المتعارف عليه بالنسبة إلى العقل العربي من خلال سيادة لونين من ألوان العرض هما: الرقص الشرقي والتمر التهريجية المرتجلة، في الوقت الذي كان عليه أن يواجه اختلاف التقنيات الجسمية التي تختلف بالضرورة «من سلالة إلى سلالة، ومن بلد إلى آخر، والتي تتكيف وفقاً للملابس التي تلبس، والأرض التي يمشي عليها، وطريقة الجلوس، والانحناء، والعبادة، والخصائص الجسمية للسكان»[٤٩].

ومن ناحية أخرى ظلت هناك قضية أكثر تعقيداً لا تجد لها حلاً ـ وهي قضية الجسد/ العورة في التراث الديني الإسلامي، والتي تشمل جسد المرأة بكامله ـ بل وصوتها أيضاً ـ وتغطي حوالي ثلثي جسد الرجل (فما بالك وصورة الجسد العارض تنحصر إما في الجسد الراقص الموصوم بالتعري العاهر، أو في الجسد المهرج المنعوت باللهو الفارغ). . . حيث ينظر رجل الدين والشخص المتدين معاً إلى الجسد ـ في حالته العادية ـ كرمز مادي يشير إلى موطن الشهوات والرغبات الحسية، الشيطانية، التي تشكل عتبة الدخول إلى جحيم الخطيئة بأنواعها (السكر، الفسوق، . . .)، وهو أمر متواتر في المسيحية أيضاً، إلا أنه يأخذ بعداً خاصاً في المجتمع السلامي، الذي لا يمثل الدين بالنسبة إليه مجرد لاهوت منعزل، منفصل عن الحياة اليومية، محدود بحدود دار العبادة، وإنما هو نظام للسلوك وللحياة، أي نسق وجود اجتماعي متكامل، يحقق منظومة أخلاقية يصبح الخروج عليها (جسديا) هو شذوذ وانحراف وخطيئة تستحق التكفير.

وهكذا وجد المسرح العربي نفسه مضطراً للحفاظ على الأنماط والقوالب التمثيلية الصوتية الثابتة التي أرساها الرواد، فيما تم عزل الجسد عن حيز الخلق التصويري الإبداعي، ودفعه إلى تلك «المجانية المباشرة التي تدفع المرء إلى إتيان أفعال عابثة، لا تفيد الأحداث الجارية في شيء. .» التي نعت بها (آرتو) حالة المسرح الغربي ـ وبالذات الفرنسي ـ في أوائل القرن الحالي. .[٥٠]

وفي الوقت الذي انحصر فيه معنى (التعبير الحركي) في تربية الممثل داخل المعاهد الأكاديمية في حدود اللونين إياهما (الرقص) و(المايم)، مع تجاهل الحقيقة البسيطة القائلة بأن التقنية (التحكم في الجسم) يجب اتقانها لا لشيء سوى أن الجسم لا ينبغي أن يقف عائقاً في سبيل التعبير الروحي. .[٥١]، أي أنها يجب أن توجه أولاً وقبل كل شيء إلى (الحركة المسرحية) التي تمنح الممثل إمكانية التجسيد عن طريق الفعل الفيزيائي من أجل استكمال حياة الجسم الإنساني على المنصة، أي حياة الدور.

ومن ناحية أخرى . .

فإن ظروف القهر الجسدي قد تدفع بالشخص لا إلى الامتثال فقط، وإنما أيضا إلى التمرد، والذهاب بعيداً في مضمار التعبير، ضارباً عرض الحائط بكل ماله علاقة بهذا التراث الثقيل، أي رفضه جملة وتفصيلاً، ومن ثم تكون النتيجة النهائية شيء ما مفصولاً تماماً عن لغة الواقع، وغالبا ما يكون هذا الشيء مضافاً، زائداً، أي على حساب القيمة الدرامية للعرض، مما يدخله في حساب التعبير الشكلي الزائد عن الحاجة، والخارج عن المضمون، بل والمعارض أو المتناقض معه أحيانا.

زد على هذا ما قد يستقر بالفعل في وجدان الممثل ذاته من صور سلبية حول مهنته، فيترك نفسه فريسة لأسلوب حياة يتماشى مع تلك الصور السلبية، ويقع فعلاً في هاوية الابتذال واللاأخلاقية متوهماً أنه هكذا تكون حياة الفنان، ومن ثم فإن هذه النتيجة ذاتها تصبح سبباً في تأكيد الصورة السلبية المسبقة عن عمل الممثل لدى عامة الناس.

وصحيح أن هناك حالات فردية يفهم أصحابها التحرر والتعري الجسدي الدرامي للممثل فهماً مغلوطاً، فيحسبونه مرادفاً للعهر والعري (وخاصة بين الممثلات)، إلا أن هذا لا يعني أبداً صحة تلك النظرة المنحرفة إلى فن التجسيد، ولكنه ينتمي إلى تلك الحالة المرضية من حالات تبديد الطاقة النفسية المعروفة بين نوعية الممثلين ضعيفي الموهبة، حيث يعيش الواحد منهم صورة الممثل في الواقع بينما لا يستطيع أن يكونه بحق على المنصة، فتراه يميل إلى إظهار أو عرض ذاته بصورة دراماتيكية مبالغ فيها في الحياة اليومية، وبين الناس العاديين، في حين أن المعنى الحقيقي لطاقة الممثل أو حضوره الحي يكمن ـ وكما يرى (باربا) ـ في قدرته على أن «يقدم أو يمثل (ماهيته) هو» حتى يكون حياً على نحو مسرحي . . »(٥٢).

وهكذا . .

نستطيع القول بأنه قد يكون لدينا تراث متراكم من الصور السلبية لمعنى الجسد ومكانته في المسرح العربي، يعوق إلى حد كبير محاولات العمل بصورة جادة على تربية وتطوير ما أسماه (ستانسلافسكي) بالتجسيد الإبداعي الذي يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية جسدية خاصة، وذات انتماء قومي إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة في مجتمعه هو، وهي التقنية المنوط بها مسئولية تحويل قوى الطبيعة الأولية (الموهبة أو الحساسية التمثيلية) إلى عمل مفيد . . »(٥٣).

(٣) القدر . . ازدواجية (الاتباع والابتداع)

على الرغم من أن المجتمعات العربية تعيش ـ على مستوى الأداة والتكنولوجيا ومظاهر الحياة الخارجية ـ عصرها، هذا العصر الذي فرضه الغرب الأوربي على العالم خلال عملية تحوله من حالة الكولونيالية العسكرية والإمبراطوريات التي لا تغرب عنها الشمس، إلى كونه حالة فكرية يعتنقها غالبية سكان المعمورة كغطاء لعمليات الاحتكار والهيمنة الاقتصادية، على الرغم من هذا ـ بل وبسببه ـ فلا تزال الشقة واسعة بين كثير من الأدوات المستحدثة، المستوردة والأفكار المرتبطة بها، وأيضا بين كثير من المفاهيم والمعارف النظرية والممارسة العملية الواقعية من ناحية أخرى، وسواء كان هذا الافتراق الحاد نتيجة لعدم الوضوح أو التمايز الكافي

للتركيبة الاقتصادية الاجتماعية العربية، أو نتيجة لعدم جاهزية التربة الحضارية تماماً لامتصاص الوتيرة المتسارعة للتطور التكنولوجي، خاصة وأن منتج هذا التطور يصلنا جاهزا ومكتملاً بعد مروره بعمليات معقدة عديدة سابقة، أو حتى نتيجة للرسوخ الوجداني للكثير من المعتقدات الإيمانية داخل الوعي - وأيضا اللاوعي - الجمعي، والتي تثير عوامل الشك والريبة في هذا الجديد، المستحدث. فإن ما نحن بصدده هو حقيقة واقعة، يمثل الاعتراف بوجودها خطوة هامة على طريق حل عقدتها. . عقدة الاقتراب الحضاري.

ويمثل المسرح - بالنسبة لنا - وجهاً من وجوه تلك المشكلة أو العقدة الكامنة وراء حالة (الأزمة) التي يعانيها هذا الفن بيننا، حيث لا يزال الفنان المسرحي العربي - وجمهوره أيضا - عاجزا عن تجاوز حواجز سوء الفهم القائمة بينهما، ومن بين هذه الحواجز يظل الفكر الغيبي وما يفرضه من مفاهيم إحدى أشد المناطق وعورة وخطراً لما يمثله الحوار أو الجدل من حساسية تثير حفيظة حواس المرجعية الغيبية من ناحية، وتصادر على خيال الفنان من ناحية أخرى، وبالذات الفنان الممثل.

فالممثل يستمد معنى وجوده وشرعيته من ارتباط شرطي لازم، بنوع معين هو الدراما، والتي تحتفظ في طبيعتها ببذرة التعارض أو الازدواج الأصلية، إذ ينتفي معناها بغياب تلك البذرة أو تقييدها، وهي - أي البذرة - (الصراع). . . فالدراما - بتعريف سوسيولوجي - هي «كل جدلي يمثل الصراع، بوعي أو بدون وعي، بين مختلف العناصر الاجتماعية التي تخوض معركة لأداء وظيفة ما، لإشباع حاجة ما، لإنجاز هدف أو قيمة، لازدهار الكيان، أو البحث عن الاتصال»[٥٤] وما يفعله الممثل أثناء العرض هو أن يهب نفسه طرفا في ذلك الصراع، ومن ثم فإنه عن طريق التجسيد الحي له، يصبح الصراع محسوسا، آنيا بعمق، وفي هذه الحالة يظهر الممثل نفسه نموذجا حيا أو صورة ناطقة للضمير الممزق، فهذه الصورة بالذات هي ما أنشأ الدراما. «فشموله [الضمير] وسلامته، هو ما يجعلها [الدراما] بلا جدوى»[٥٥].

وقد كان من الطبيعي أن تسعى أي منهجية خاصة بفن الممثل إلى تنمية وتطوير الحس الدرامي فيه كواحد من أهم أسس تربية الممثل، فهذا الحس الديمقراطي - بالضرورة - القائم على أساس القناعة الشخصية للممثل بالفعل كأداة للتفكير وبالاحتمالية كمبدأ ثابت، هو ما يفتح أمامه آفاق الخيال الحر، الخيال الإبداعي، ومن ثم فقد أولاه كثير من معلمي التمثيل اهتماماً كبيراً بين الموضوعات التي يضمها منهج كل منهم، بدءاً من (ستانسلافسكي) واكتشافاته حول (لو) أو (إذا) السحرية ثم أسلوب (التحليل بالأفعال). . ، ومروراً بـ(بريخت) الذي كان يضع ممثليه في حالة المواجهة مع الشكل (وهو التوتر الخيالي الموجه نحو التكون المشترك لبعض عناصر الحساسية الشاملة. . «دوفينيو»)[٥٦]، فيصاب الممثل بعدوى التوتر الذهني والجسدي المستمر تجاه الشخصية وأفعالها، بغرض بناء موقف نقدي - جدلي مؤمن بأنه كان بالإمكان أبدع مما كان. . .، وانتهاءً بـ(جروتوفسكي) الذي عمل على تشديد توتر المضمون الروحي للممثل ذاته، من أجل مجابهة عارية فيما بينه وبين دوافعه ونزعاته هو، متخذا من الدور تكئة لعرض تلك الدوافع، ولم يكن هذا كله إلا محاولات لتجسيد المعنى الحقيقي للدراما.

فالسؤال الذي قدمه (ستانسلافسكي) مفتاحاً لولوج عالم الخيال الدرامي، أي السؤال بـ(لو) أو (إذا). . ماذا أفعل أنا لو كنت مكان هذا الشخص في تلك الظروف!؟ والذي يعني التأكيد على ضرورة

المبادرة مقابل (السردية) أو (الوصفية) . . . هذا السؤال هو نفسه ما يطرحه المؤلف الدرامي على نفسه أثناء عملية الكتابة الدرامية أو قبلها ـ كما يرى (دوفينيو) ـ «إن المؤلف المسرحي يظهر عندما تتساءل الجماعة عن حتمية النتيجة المعروفة من قبل الجميع، فيدخل «إذا» أو «لو» في تسلسل الأقدار المحتومة.»[٥٧].

وإذا كانت السلطة ـ سلطة «أولي الأمر» ـ الآمرة والناهية، وكذا الجسد ـ المحجب ـ لأنه عورة، يفرضان الوصاية والقيود على الصوت والحركة، فإن ما يقع تحت الوصاية هنا هو الخيال، المحرك الخفي وراء كل إبداع أو اختراع جديد، ووراء كل تطور يسعى إلى تعديل ظروفه الخاصة ـ تطور درامي ـ وهذا طبعاً بخلاف النظرة السابقة، هذه النظرة العلمانية، التقدمية، المتفردة، كونها الأرضية الوحيدة الممكنة لقيام تعبير درامي بالمعنى الفني ـ الجمالي، الذي يرقى ـ ولاشك ـ فوق المستوى الغريزي المتمثل فيما يعرف بالحساسية التمثيلية والتي تعبر عن وعي بدائي، مباشر، ولا تزدهر إلا بالممارسة.

ويضيف لنا (إ. ريتشاردز) جانباً آخر إلى هذه النظرة، حين يشترط لوجود التراجيديا «ذهناً ذا طبيعة علمانية، وما نوبة في آن معاً» فإن أقل لمسه من أي لاهوت يقدم ثواب (جنة) للبطل المأساوي هي لمسة قاتلة . . !

وقد مثلت هذه النظرة ـ على الجانب الآخر ـ حجر عثرة أمام جهود الباحثين عن هوية للمسرح العربي سواء في التراث الإسلامي أو ما قبله (الفرعوني مثلاً)، نتيجة غياب مفاهيم من نوع (الصراع) و(الاحتمالية) و(التعددية) وهي المفاهيم التي تنشأ مع صعود (الفردية) مقابل (الجماعة) تعبيراً عن تطور أشكال الملكية الاجتماعية، فالقدر الفردي ومن ثم حرية الاختيار والمبادرة والمسئولية الفردية تضعنا كلها أمام مأزق أيديولوجي في ظل علاقة بالكون يكون فيها الإنسان عبداً لمشيئة قدرية، وبصرف النظر عن التسليم للقدر، فإن العبد ـ بأي صورة ـ لا يمكنه أن يصبح دراماتيكياً إلا في حال تمرده النهائي وهي حالة يتعذر عرضها على جمهور ينظر إلى هذا التسليم كبديهية غير مطروحة للجدل، وكما يقرر (فون جرونيوم) فإنه : «إذا لم تكن هناك حرية اختيار حقه، وإذا لم يكن لهذا الخيار معنى يتجاوز به الحالات الخاصة، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقي في الروح نفسها، فإن الإنسان العادي لا يمكنه أن يصبح إنساناً دراماتيكياً» . .[٥٨] على هذا السؤال فإن (لو) أو (إذا) السحرية، فاتحة عمل الخيال الدرامي سواء بالنسبة للمؤلف أو للممثل، تطالعنا بوصفها خطيئة كذلك تفتح عمل الشيطان. وهي كذلك فعلاً في ظل مفاهيم التسليم والسلام والحتمية والواحدية التي يرسخها الفكر الديني باستمرار ولا يقبل فيها نقاشاً، ناهيك عن «الثواب» و«العقاب» وقائمة التحريمات الشاملة التي تفرضها التعاليم الإسلامية انطلاقاً من وضعية مقررة يكون فيها الدين ليس هو مجرد العلاقة الشخصية بين الإنسان والإله، والتي يكون المعبد مسرحها، وحيث يصبح طبيعياً القول بأن ما في الداخل هو ما يخص الدين والله (فما لله لله)، وأن الخارج هو ما يخص الدنيا والإنسان (وما لقيصر لقيصر. .)، وإنما يكون الأمر هنا على النقيض فالداخل والخارج لله والدين هو نظام الحياة بكاملها أي بكل ما تمتلىء به من تفاصيل وسلوكيات يومية. وهكذا يصبح من الصعوبة بمكان القبول بفكرة «إعادة إنتاج معايير الطبيعة والمجتمع . . «التي تمنحها حريات التمثيل . . لكن فن العرض والأداء ليس تاريخيا وصفياً فقط ـ حسب قول ج . هيلتون ـ يعيد بناء التاريخ في صورة الشعر، بل هو فن ذهني نظري، معرفي، يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة . .[٥٩]، وهو بهذا يضع نفسه في دائرة «البدع»، وليس

«الإبداع»، إذ يخرج عن المقرر بالاتباع، علاوة على خروجه عن الإجماع ـ وتلك قضية أخرى ـ وقد أنفق كثير من الباحثين جهدهم في البحث عن شرعية التمثيل وهل هو حلال أم حرام، إلا أن المسألة ـ فيما يتعلق بالمعايشة والتجسيد تحديداً ـ تخرج عن هذا الحيز لتدخل في مجال أوسع وأشد خطراً هو مجال الأيديولوجيا أو رؤية العالم والكون والإنسان وهي رؤية تستمد مرجعيتها من عالم المثل المنزلة غير القابلة للتجسيد، ومن ثم فإن الخيال المتاح هنا هو خيال رمزي، فهو ما يصلح عندما «لا يعود المدلول أبداً قابلاً للحضور، وعندما لا يستطيع الدال الاستناد إلا إلى «معنى» وليس إلى شيء «محسوس»»(٦٠)، هكذا تأخذ الأشياء معاني مختلفة عما هي عليه في الأصل، فالمحاكاة تصبح (غيبة)، والتجسيد يصبح (تغيير لخلق الله) و(تشبه بالفرنجة) والتساؤل الوجودي (تجديف في حق الألوهية ذاتها).. إلى آخر هذه التصنيفات التي ما ينفك رجال الدين يوسمون بها عمل المسرح والدراما حتى اليوم.

غير أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن مثل هذا النسق الثقافي المغلق، المكتفي بذاته، الممتنع عن أية احتمالية أو تحويل أو تجسيد ممكن، قد يمنع بالفعل ظهور التعبير الدرامي المأساوي للأسباب ذاتها، والتي يلخصها كاتب بقوله:

إن خطورة التراجيديا وما يدخلها في دائرة التحريم يأتي من أمور ثلاثة:

أولاً: إن تصور الإنسان في صورة الفريسة المهيضة [الضمير الممزق] لتصاريف الأقدار العمياء التي لا تفرق بين موقف وآخر، أو عمل وعمل، مؤكدة بالإيحاء الملح على ضياع الإنسان وعدمه وعبث خالقه.

ثانياً: أن تثير التراجيديا مواقف «جنسية» وتجعلها المحور الوحيد الذي يدور عليه مصير الإنسان وكيانه وظواهر حياته، وكأن شهوات الجسد حين تنحرف وتعصف في انحرافها هي «شغلانة» البشرية جمعاء.

ثالثاً: أن تثير التراجيديا بتأثيرها الفلسفي أو شبه الفلسفي تساؤلات واستفهامات متناقضة تكون مدعاة للشكوك في الوجود ومآله، إن لم تكن مدعاة للتجديف في حق الألوهية ذاتها..(٦١).

ومن ثم فإن ما يكون مسموحاً به هو التعبير النمطي، الخارجي، في حدود الموضوعات والمعالجات الميلودرامية التي تصور بؤس الإنسان في حال خروجه عن الشرع أو عن الإجماع وبالجملة عن طاعة الله، والأخرى الهزلية التي يكون التسامح معها أكبر نظراً لعدم جديتها، ومادامت تتناول أشرار الناس بالتقريع، فقد يحدث ما يقرره (باختين) حول أن شكل ماهو مضحك قد ساعد على حل الكثير مما لا يجوز دخوله إلى عالم الأشكال الجادة.. فتحت ستار الحرية المشروعة للضحك، أصبح ممكناً تقليد النصوص والشعائر المقدسة تقليداً ساخراً.

وبعد..

فقد يرى رائي أنه وبالرغم مما تعرضنا له هنا من تحريمات وموانع بوجه التعبير التمثيلي فإنه لا يزال يحيا بيننا، الأمر الذي يثير الشك في فعاليتها وقدرتها على التأثير، إلا أن المقصود لم يكن هو قضية وجود التعبير التمثيلي من عدمه، وإنما هو بحث المعوقات التي تقف في وجه إرساء منهجية علمية تساهم في عملية بناء

الممثل العربي تقنياً من خلال استقراء تراثه الثقافي الأمر الذي يمنحه ـ عندئذ ـ الهوية المنشودة. . فما هو موجود ومستقر هو عبارة عن تقاليد مختلطة، انتقائية تخضع في كثير منها لأهواء المخرجين وسوء فهم المترجمين، علاوة على العوائق النفسية ـ الاجتماعية الكامنة في لاوعي الممثل والجمهور معاً والمتشكلة وفق مثلث المحظورات الذي عرضناه.

ومن ناحية أخرى. .

فإن الممثل العربي يجد نفسه دائماً أمام تراث مسرحي ضعيف إلا من قلة من الكتاب استطاعوا تجاوز الحواجز القائمة في وجه عملية إبداع مادة درامية خصبة تكون ملائمة لعملية التجسيد الإبداعي، ومن ثم فقد لجأ في كثير من الأحيان إلى التراث العالمي بما فيه من إمعان في البعد عن منطلقاته الروحية وكذا عن ذوق جمهوره وتربيته الفكرية، ونتذكر هنا كيف أن منهج (ستانسلافسكي) ما كان له أن يقوى ويشتد عوده بدون كتابات (تشيخوف) المبدعة، في حين كتب (برخت) لمسرحه نصوصه المعروفة، إذ لابد لأي منهج في تدريب الممثل من المادة الدرامية الغنية والملائمة.

وفي هذا المقام نشير إلى النظرة الأدبية الأحادية المعتمدة في معاهدنا الأكاديمية والتي تفرض على الممثل المرور بنفس مراحل تطور النص الغربي من اليوناني إلى الحديث عبر سنوات دراسته، وكأن فن الممثل قد تطور بهذه الطريقة، وفي هذا إغفال لأهمية تربية هذا الممثل وفق مناهج تستوعب تكوينه البيئي والثقافي، وتعمل على تحريره من كافة المعوقات النفسية والاجتماعية التي تشوه أسلوب استخدامه لصوته وجسمه ومن ثم تقف بوجه عملية التجسيد الصحيحة، ومع مثل هذه النظرة لاشك يتحقق الخيال ويضطرب الجسد ويصبح جاهزاً للتلقين والحفظ وفق رؤية المخرج (صاحب الرؤيا) وليس (معلم التمثيل). . ولا يعني هذا رفضا لأداء النصوص المترجمة عن التراث العالمي، أو امتناعاً عن الاستفادة من المناهج الحديثة في تدريب الممثل. . ولكنها دعوة للتحفظ على فرض ما هو غريب على الإنسان، وخاصة إذا كان هو شاباً يافعاً لايزال يرفل في هناءة مسلماته الاجتماعية لنفسه والعالم من حوله. وإلا فسوف يأتي يوم وينسحب هذا الممثل اليافع إلى عالم الظلال طالباً التوبة عما اقترفه في حق نفسه من تشويه، أو يستمر نموذجاً مكرراً للقوالب المدرسية المستمدة من تراث تقليدي يكرس للازدواجية السلبية، ازدواجية الكلمة ـ الفعل، العورة ـ التعري، الاتباع ـ الابتداع، حيث يكون الفوز دائما للطرف الأول.

في حين أن (ج. هيلتون) يلخص لنا فيما يلي حل تلك الازدواجية عندما يقول:

تتضمن دراسة فن العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين:

فهي تقودنا أولاً إلى استكشاف كيفية تحول الخيال أو ما يفوق الخيال إلى واقع (أي التجسيد incaranation أو تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان حي ملموس) وهي تدفعنا ثانية إلى استكشاف العلاقة بين الواقع والصور المختلفة التي تعرضها من خلاله (أي التحويل Transmutation، تحويل النص المطبوع إلى عرض) ووفقاً لهذا. .

يصبح الأداء المسرحي هو نقطة الوصل ما بين اللغة والفعل. . (٦٢)

الهوامش والمراجع

(١) جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٠٣.
(٢) كليف بازكر، ألعاب مسرحية، ترجمة جمال صدقي، مقال بمجلة المسرح، القاهرة، العدد ٥٧، أغسطس، ١٩٩٣، ص ٥٧.
(٣) د. محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٢٢٣.
(٤) س. فرويد عن: المرجع السابق، نفس الصفحة.
(٥) سارتر عن: سعاد حرب، الأنا والآخر والجماعة، دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه، بيروت.
(٦) المرجع السابق، نفسه.
(٧) ب. بافي، قاموس المسرح، الترجمة الروسية، موسكو، دار التقدم، ١٩٩١، ص ١١.
(٨) ب. بافي، نفسه، نفس الصفحة.
(٩) ج. هيلتون، نظرية العرض... مرجع سابق، ص ١٠٤.
(١٠) ي. باربا، أنثروبولوجية المسرح، ترجمة توفيق الأسدي.
(١١) د. فواز الساجر، ستانسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة د. فؤاد مرعي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص ٧٤.
(١٢) كير إيلام، سيميولوجيا المسرح، ترجمة رئيف كرم.
(١٣) انظر هنا:
- كوكلان الأكبر، الفن والممثل، ترجمة د. شريف شاكر، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٦.
- ك. ستانسلافسكي، إعداد الدور المسرحي، ترجمة د. شريف شاكر، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٣.
(١٤) نقلاً عن: د. فواز الساجر، مرجع سابق.
(١٥) محمد الأسعد، تأملات في الذاكرة الشعبية، مقال بمجلة (المأثورات الشعبية)، العدد ٣، ١٩٨٦.
(١٦) تمارا ألكسندروفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨١، ص ٣١ وما بعدها.
(١٧) بول زيمتور، خلود الصوت، مقال بمجلة رسالة اليونسكو (الطبعة العربية)، العدد ٢٩١، ١٩٨٥، ص ٤.
(١٨) عن: محمود صبري، واقعية الكم، طبعة خاصة، بدون تاريخ.
(١٩) أ. بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ط٣، ص ١٦٦.
(٢٠) أ. بنتلي، المرجع السابق، ص ١٦٣.
(٢١) جوزيت فيرال، المسرحانية، بحث حول خصوصية اللغة المسرحية، ترجمة صالح راشد، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥، ص ٦٣.
(٢٢) ب. بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبدالقادر، القاهرة، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٦، ص ١٥٥.
(٢٣) ب. بافي، قاموس المسرح، مرجع سابق.
(٢٤) ب. بافي، نفسه.
(٢٥) ب. بافي، نفسه.
(٢٦) د. فواز الساجر، مرجع سابق، ص ٧٤.
(٢٧) د. فواز الساجر، نفسه ص ٦.
(٢٨) أسس علم الجمال الماركسي ج١، مجموعة من العلماء، ترجمة د. فؤاد مرعي، بيروت - دمشق، دار الفارابي - دار الجماهير، ١٩٧٨، ص ٣٦٤.
(٢٩) بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٧.
(٣٠) انظر:
- نقد د. فواز الساجر لهذه الترجمة، مرجع سابق.
- صدرت ترجمات د. شريف شاكر بالعربية عن المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ٨٣/ ١٩٨٦.
(٣١) التعريف لـ(هويزينجا)، عن مقال جوزيت فيرال، مرجع سابق.
(٣٢) ي. باربا، أنثروبولوجية المسرح، ترجمة د. قاسم البياتي، بيروت، دار الكنوز الأدبية، ١٩٩٥، ص ٤٥.
(٣٣) مايكل فاندين هوفيل، المسرح التجريبي ومفهوم اللاأحد، ترجمة سامح فكري، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٤، شتاء ١٩٩٥، ص ٥٦.
(٣٤) مايكل فاندين، مرجع سابق.
(٣٥) أنتوني فروست ورالف يارو، الارتجال في الدراما، ترجمة مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٤، ص ١٠.
(٣٦) المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

(٣٧) م. برنارد، أسطورة الارتجال المسرحي، ترجمة د. حسن اليمني، مقال ضمن كتاب (المسرح والارتجال) الدار البيضاء، دار (عيون)، ١٩٩١.
(٣٨) أشول فروست ورالف يارو، مرجع سابق.
(٣٩) محمود صبري، واقعية الكم، مرجع سابق.
(٤٠) رفاعة رافع الطهطاوي، تلخيص الإبريز، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة محمود فهمي حجازي)، ١٩٧٤، القاهرة.
(٤١) أ. بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص١٥٣.
(٤٢) ر. باوند، المسرح الإفريقي، ترجمة سهى بشور، دمشق، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.
(٤٣) أ. بنتلي، مرجع سابق.
(٤٤) د. لوبرتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص١١.
(٤٥) المرجع نفسه، ص١٢.
(٤٦) المرجع نفسه، ص١٤.
(٤٧) مايكل ڤاندين هوڤيل، مرجع سابق، ص٦٠.
(٤٨) جوزيت فيال، مرجع سابق، ص٦٢.
(٤٩) لامبري، فنون الرقص الأنثولوجي، مقال ضمن كتاب (الأوجه العديدة للرقص) تحرير وولتر سوريك، ترجمة عنايت عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.
(٥٠) ا. أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة د. سامية أسعد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
(٥١) ي. باربا، مرجع سابق.
(٥٢) لامبري، مرجع سابق.
(٥٣) سوتيامور، تدريب الممثل، ترجمة د. زياد الحكيم، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٦، ص٢٠.
(٥٤) ج. دوفينيو، مقدمة في علم الاجتماع، ترجمة د. علياء شكري، القاهرة، دار النهضة العربية.
(٥٥) ج. دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٦، ج ١، ص٤١.
(٥٦) ج. دوفينيو، سوسيولوجية الفن، ترجمة هدى بركات، بيروت، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٣، ص٣٩.
(٥٧) ج. دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، مرجع سابق، ص٣٨٦ ج١.
(٥٨) نقلا عن: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، القاهرة، كتاب الهلال، إبريل ١٩٧١، ص٢٩.
(٥٩) ج. هيلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص١٧.
(٦٠) ج. دوران، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص٨.
(٦١) محمد عبدالواحد حجازي، موقف الإسلام من الفنون، القاهرة، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص٥٨.
(٦٢) ج. هيلتون، مرجع سابق، ص١٥.

المسرح العربي والبحث عن «صورة الذات» في «صورة الآخر»

د. منهور مصطفى

تمهيد

إن ما نقصده بالبحث عن «صورة الذات» داخل «صورة الآخر»، أو من خلالها، هو «الذات العربية» على مستوى الفن المسرحي، في حال كانت «صورة الآخر» طاغية وتحتل مجمل المساحة في هذا الفن، نظراً لامتلاكها الأدوات والوسائل التي استطاعت فيما بعد تعميمها علينا. ونحاول من خلال عملنا في الوطن العربي على صعيد المسرح أن نجعل «صورة ذاتنا» تحتل رويداً رويداً مكان «صورة الآخر» - ولو جزئياً - بقصد توكيد خصوصيتنا الفنية، أو إدخال طابعنا الشرقي والعربي في الفن المسرحي وتوظيفه بشكل دائم، من أجل التوصل إلى تملكه. وهنا تنشأ الصعوبات وتعترضنا المشكلات. ومعالم «صورة الآخر» عديدة، ونستطيع تلمسها في النصوص المسرحية العالمية، وفي تقنيته ونظرياته، وهي خارج المسرح موجودة فيما ترك من آثار فكرية وتجديدات وفيما أحدثه من تغييرات في بعض العادات والمفاهيم لدينا، وعلى صعيد عدد لا بأس به من المفردات اللغوية سواء في التعبير الشفوي «الدارج» أو في التعبير الفصيح. وإن معالم تلك الصورة تقوى لدينا بقدر ما تعتبر «الآخر» سبّاقاً إلى الاكتشاف والابتكار والتجديد.

وخير مثل نسوقه في هـذا المجال هو اصطلاح «المجتمع الاستهلاكي»، كتعبير متداول يصر الآخرون على نعتنا به. وصفة «الاستهلاكي» هي على نقيض الإنتاج الجاد، وتستتبع تلك الصفة أمور أخرى: عدم الاتكال على الـذات، والتبعية، والتقليـد، وعقدة النقـص، والمثل الأعلى، وعيـش الحياة بحسـب ظروف «الموضـة» وبحسب كل جديد، وكل هذا لأن المجتمع الرأسمالي العالمي يوحّد السلعة، ويعممها. أما «صورة الذات»، أي صورتنـا العربية/ الشرقيـة، فلا يمكن لها أن تكون في المسرح، على خـلاف ما هي عليـه في الحياة، إلا إذا اعتبرنا أن المبادرة الفعليـة ستأتي من قطاع الفـن والثقافة لتمارس تأثيرها على قطـاعات أخرى في تقويـة الوعي الجمعي، وهذا في حال لم تبادر تلك القطاعات إلى تأدية واجباتها تجاه هذه القضية، على صعيد توكيد الذات العربية في ميادين الحيـاة المتنجة. أما المسرحي (أي من يمتهن مهنة التمثيل أو الكتابة أو الإخراج) قد يمكنه الاستفادة من المسرحية العـالمية كنص ـ على سبيـل المثال ـ وذلك بإخراجهـا بطريقـة تخدم صورة «الـذات العربية»، من خلال التوليف والإسقاط وابتكار لغة جديدة في العرض المسرحي وفي دفاتر الإخراج. لكن هذا الأمر لن يغني عن حاجة أساسيـة تملي التوجه أكثر فأكثر نحـو الإكثار من النصوص المسرحية المتنجـة عربياً والتي تتصدى لمعالجة الواقع العربي، والعمل على تحسينها ووضعها في مصاف الجودة والروعة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنه لا يمكننا فصل المسرح في العالم العربي عن المسرح في العالم بالنسبة للمشكلات التي بات المسرح ـ بشكل عام ـ يواجهها راهناً.

غير أنه وعلى الـرغم من وجود قـواسم مشتركة إزاء المصاعب والمشكلات تلك، فإن المسرح العـربي ينفرد لوحـده ويتميز عن غيره بمشكـلات ذات خصوصيـة، نـاجمة ولاشك عـن خصوصيـات اجتماعيـة، وبيئية، وثقافية، وعن مشاكل تتعلق بمسائل الديمقراطيات والحريات، وطبيعة التقاليد والمعتقدات.

وهذه المشكلات ذات الخصوصية، والتي هي من نصيـب مسرحنا العربي، لابد وأن تختلف جزئياً بين بلد عربي وآخر. ويمكننا تعميم الصفة:

«مشكلات ذات خصـوصية» أو «مشكـلات خصوصية الطـابع» في المسرح، لظل كـل بلد في العـالم، له مسرحه الـذي يؤسـس لـلاختلاف والتمايز. غير أن المسـرح هـو واحد في كل آن ومكـان، وما مشكلاتـه سوى الدليل على سماته المشتركة أيضا، وعلى الصفات التي تجعلنـا نطلق عليه تسميـة «الفن المسرحي»، وذلكً تمييزاً له عما هو غير مسرحي، وتمييزاً له عن الفنون الأخرى، رغم التداخل فيما بينها أحياناً.

إن البحث عن «صورة الذات» على صعيد المسرح لدينا، سـوف يستدعي عرض ونقاش بعض مشكلات المسرح العربي، التي ينفرد بها، أو التي يشترك فيها مع المسرح العالمي.

1 ـ المسرح العربي: أي مشاكل؟!

إن المسرح يتميّز بخاصية تجعل منه فناً شديد الاختلاف عـن باقي فنون العرض بخاصـة والفنون الأخرى بعامة[1]. فهو أولاً: ينعت بالخطورة، كون العرض المسرحي فناً حديثاً من جهة، وقديماً قدم البشرية من جهة ثانيـة، ثم كونه فنـاً معايشاً للأزمـات ولواقع الشعـوب، وناتجاً عن الطبيعة الخاصـة للعلاقة التي تتـولد، أو يولدها هو بين الممثلين والمشاهدين، وهو ثانيـاً: فن مركب يستخدم بقية الفنون ويسخرها لخدمته[2] وهـو ثالثا: مجتمع افتراضي ومحتمل لكل مجتمع هو فيه، والحدود بينه وبين المجتمع تبين وتمحي، تتداخل وتنفصل

إلى حد كبير[٣]، حتى ليختلط الأمر أحياناً، ليس على جمهور المسرح العادي والمثقف منه فحسب، بل على أهل المهنة وذوي الاختصاص أيضاً من مؤلفين ومخرجين وممثلين وتقنيين.

وعلى سبيل المثال نجد أن الخلط يسود لدى الناس وجمهور العموم إزاء كل التظاهرات المسرحية مهما كان نوعها. إذ أنها جميعها تصنف في خانة «المسرح» دون تفريق فيما بينها، ودونما أية دراية من قبل هؤلاء بالموضوع الأساسي والجوهري: لذلك فالتعميم ينطلق من «الشانسونية» إلى المسرح السوريالي مروراً بالواقعي والاحتفالي، ومن الفودفيل إلى البريشتي (الملحمي)، مروراً بالكلاسيكي وبالمعاصر وبالمسرح الحديث، ومن الاسكتش (مسرح الساعة العاشرة في لبنان، على سبيل المثال) الذي تستطيع أن تتناول وجبة طعام وأنت تشاهده أو «تستمع إليه»، إلى خشبة مسرح مجللة بالسواد والهيبة، مروراً بالتراجيدي والتراجيكوميدي، ومن الميلودرامي إلى الدرامي مروراً بمسرح «التنكيت» والبهرجة، ومن المسرح الاستعراضي إلى الغنائي والتاريخي، مروراً بحفلات التدشين الرسمية والخطب الاحتفالية. وكأن كل هذه الأنواع هي مسرح على نفس القدر من الأهمية أو عدمها لدى الغالبية أو لدى الكثرة الكاثرة من الناس، رغم أن هذا الأمر غير صحيح على الإطلاق. حتى ولو بدا الاختلاط بين المسرح والحياة الاجتماعية قوياً إلى درجة كبيرة؛ فإن هناك حدوداً وخطوطاً تحفظ لكل منها دوره وكيانه[٤].

ونشير هنا إلى أن ظاهرة العروض الكثيفة والإقبال الجماهيري عليها، ليس دائماً دليلاً كافياً ومقنعاً أو صالحاً على جودتها، وفي الأمر من المفارقة الصارخة التي تحثنا ـ دون توقف ـ على النظر في ثنايا تلك الظاهرة وتحليلها. وهذا يطرح إشكالية في علاقة المسرح بالجمهور والتي تدرجها ضمن المشاكل المشتركة بين جميع المسارح في العالم. غير أن الحال عندنا صارخة في مفارقتها، والخلط بيّن جداً بين المسرح والحياة عند جمهور العموم، الأمر الذي يشير إلى خلل ما في مسألة الإرسال والتلقي في الفعل المسرحي، وهذا ماسيعيق إبراز «صورة الذات» مسرحياً، (وهذا ما سنعود للحديث عنه لاحقاً في هذا البحث).

وبما أن المسرح هو فن مركّب أو تركيبي كما أسلفنا، بحيث تتضافر فيه عدة عناصر لإخراجه إلى النور، فإن أحد هذه العناصر ـ لاشك ـ قد يؤثر على الأقل، في المشاكل التي يعاني منها المسرح، في تعريب «صورة الذات» من «صورة الآخر»، أو قد يساهم في حدوثها. صحيح أنه لا مسرح دون جمهور، وأن عدم وجود مشاهدين يعني استحالة المسرح، أو بطلان دوره. والصحيح أيضاً، أن عدم وجود نص مسرحي كتابياً كان أم نصاً كلغة عرض مسرحي، يؤثر في اكتمال عناصر المسرحية، ونعني بذلك الأساس الذي ينطلق منه العمل المسرحي، لأنه لابدّ من مادة مكتوبة أو شفوية على الأقل، كي يمكن الاشتغال عليها، وإلا أصبح المسرح نوعاً من الفن الإيمائي الخالص. ولن تكون العناصر المكوِّنة (بكسر الواو) للفن المسرحي، في صلب التساؤلات الأساسية التي نحن بصددها، إلا بمقدار كونها تساؤلات تصيب العملية المسرحية في الصميم:

كأزمة النص المسرحي وضبابية العلاقة مع الجمهور وأزمة النقد المسرحي، ولابد من الإشارة أيضاً، إلى مسألة عودة انبعاث الأطقم المسرحية والفنية القديمة/ الجديدة، والتي عوّمها على السطح الثقافي في بلادنا، المنتجون التقليديون وتجار الفن، والمنتجون البعيدون عن «الثقافة» أو الذين ينطلقون من أيديولوجيات ضيقة بهدف خدمة أنظمة أو أفكار سياسية معينة تؤثر على تسييس الفن عموماً، وعلى ربطه بشكل دقيق، بأهداف محددة سابقاً وكما يريد لها أصحابها أن تكون ـ رغم أن الفن غير منفصل عن السياسة بالمطلق ـ وهكذا، سوف

ينحرف المسرح عن أهدافه الأساسية التي تتسم بالشمولية وبالبعد الإنساني، وبمعالجة الوضع البشري في العمق، ولسوف يلقي جانباً بالمتعة وبالجمالية أيضاً.

إن البحث عن «صورة الذات» في مسرحنا، لا يمكننا الخوض فيه دون التطرق إلى العناصر المكونة للمسرح التي بواسطتها تظهر تلك الصورة وترسمها، وكذلك دون ربط المشكلات المسرحية عندنا وإرجاعها إلى أسبابها.

II ـ البحث عن «صورة الذات» داخل إطار «صورة الآخر» في المسرح العربي

إننا عندما ألمحنا إلى المسرح الذي يبحث عن نفسه ويؤسس للاختلاف والتمايز، فإنما عنينا بذلك أي مسرح كان، وفي أي بلد، دأبه توكيد الذات فنياً، أو اجتماعياً من خلال الفن. وهنا تتجلى بالضبط الإشكاليات ذات الخصوصية، التي تعود لكل بلد أو منطقة. فهل يا ترى يصح هذا الطرح في الوقت الذي يتطلع فيه المسرح إلى توحيد لغته فنياً، وجعلها مشتركة في كل أرجاء العالم؟ قد يكون الجواب بالإيجاب في حال عملنا بحسب الفكرة التي تقول بأننا نطول العام بقدر ما نغوص في الخاص.

إن المسرح العربي لا يزال هذه الأيام، ورغم اختلاف المؤرخين في كيفية نشوئه، يبحث عن «صورة الذات» العربية والشرقية، لكن كيف؟ ومن خلال ماذا؟

إن البحث عن «صورة الذات»، لا يتجلى فقط في طرح المشكلات والمسائل الاجتماعية في شرقنا، بل يتجلى أيضا في كيفية التعبير عنها، أي في امتلاك الأدوات الخاصة بالتعبير، التي تميزه عن أدوات مسرح آخر، وعن المسرح الغربي على وجه الخصوص. إذاً، فهل البحث عن تلك الصورة، هو بحث داخل «صورة الآخر»؟ وبتعبير آخر، هل البحث عن الخصوصية في التعبير المسرحي هو في رحم السائد من التعبير الغربي المعمم لدينا وعلينا؟.

إن فكرة إنشاء مسرح عربي على يد بعض الأوائل أمثال مارون النقاش (١٨١٥ ـ ١٨٥٥)، عندما قدم بخيل موليير في لبنان عام ١٨٤٥، ثم على يد أبي خليل القباني[٦] (١٨٣٣ ـ ١٩٠٣)، ثم بالتالي على يد يعقوب صنوع[٧] (١٨٢٩ ـ ١٩١٢)، لا تتقاطع بتاتاً مع الفكرة التي تقول إن أشكالاً تقترب من المسرح كانت موجودة من قبل لدينا.

إنها أشكال تقارب المسرح دون أن تبلغه بالمعنى الفني الذي نشاهده حالياً: كالخطب والمظاهر الاحتفالية والحكواتي وفن القصاصين الذي كان القباني يعرفه جيداً فيما بعد ويهتم به[٨]، ثم إدخال وظيفة الراوي الشعبي على نص الكوميديا ديلارتي عند صنوع[٩] وخيال الظل العربي والأراجوز (مسرح العرائس)[١٠].

وإذا بحثنا في غنى الماضي القصصي لدى العرب[١١]، لوجدنا في هذا التراث المدون والشفوي، صيغاً محض مسرحية صورة وكلمة، قلباً وقالباً، كقصص «ألف ليلة وليلة»، على سبيل المثال لا الحصر، إنها قصص محشوة بما يسميه المسرح الحديث في نظرياته المتقدمة: المسرح داخل المسرح[١٢].

وما تقديم مسرحية «أبو الحسن المغفل وهارون» عام ١٨٤٩ ـ ١٨٥٠[١٣] سوى دليل على وجود رحم المسرح داخل الصيغة الكتابية التي بلورها رواد تأثروا بتقنية المسرح الغربي كطريقة تعبير، تعتبر مفتاحا ضرورياً لوضع الصيغة المسرحية على طريق المهنة والاختصاص.

لكن، وعلى الرغم من وجود صيغ مسرحية شفوية ومدونة لدى العربي، والتي عمل الروّاد على استخدامها من خلال دمجها في صيغ مسرحية متقدمة - كما لدى الغرب - فإن هؤلاء أرادوا بذلك توظيف وتثمير ما لدينا من حالات وأفكار في المسرح، لكن من خلال مفتاح التقنية الغربية أولاً، والتي ظلت تطغى وتغلف مجمل الصيغ المسرحية المعروفة. وهكذا، فلسوف نجد أنه خلال مسار البحث عن «صورة الذات» في المسرح العربي والذي لم يكن منتظماً طيلة الفترة التي امتدت منذ عهد الروّاد وحتى الآن، إن ذلك البحث كان دأبه رؤية الصورة داخل «صورة الآخر» (المسرح الغربي) المهيمنة، بسبب ماقدم «الآخر» من نظريات وتقنيات وحلول إخراجية. ثم إن هذا البحث عن توكيد الذات وعن صورها، يعاني من مشكلات تواجه المسرح عموماً في كل أنحاء العالم، كوضعية المسرح إزاء التلفاز والفن السينمائي، ومشاكل الإنتاج والدعاية والإعلان وما إلى ذلك.. غير أنه ينفرد دون غيره بمشكلات خاصة، نستطيع إيجازها في:

(أ) المسرح العربي بين الخصوصية في التعبير وأدوات التعبير الغربية.

(ب) مأزق العلاقة مع الجمهور.

(ج) مأزق النقد المسرحي والنقاد المسرحيين.

(د) مأزق النص المسرحي.

أـ المسرح العربي بين أدوات التعبير المسرحي الغربية، ومحاولة تأكيد الخصوصية في التعبير

قد يكون أحد أسباب الأزمة التي يعيشها المسرح في الوطن العربي على مستويي النص والتعبير، هو عدم تمكنه بشكل تام من امتلاك أدوات التعبير الخاصة به، والتي تنبع عادة من ثنايا الحياة الاجتماعية ومن العادات والتقاليد المتوارثة، والتي تمارس يومياً. وإن وسائل وأدوات التعبير اليومية في الحياة، لم تنقل بعد، وبشكل كاف، إلى خشبة المسرح كي يصبح هذا الأخير وسيلة في التعبير واعية تماماً، تحاكي الخصوصية في الحياة على كل المستويات، وذلك يعني أن القبض على زمام تلك الأدوات في التعبير الجمعي ولحظاته، لم يبلغ بعد مرحلة النضج الكافي. وبتعبير آخر، فإن القبض أو الاستحواذ على مفاتيح تلك الأدوات الاجتماعية في التعبير اليومي لدى الجماعة الاجتماعية، لا يعني فقط جمعها وتعدادها، ومعرفة تفاصيل حركيتها وديناميتها، بل إنه يعني أيضاً إيجاد مرادف أو معادل لها في التعبير وطرقه على خشبة المسرح، كصيغة فنية. إذ أن الأداة كوسيلة تعبير لا تنقل كما هي إلى الميدان الفني بقصد محاكاتها، لأن تصورنا الأمثل لها، الذي يتجسد في ذلك الميدان (كالمسرح مثلاً)، يتجاوز في تعبيره الفني الزخم الذي لها في الحياة اليومية والعادية، فأشكال التعبير التي كانت تقارب المسرح أو تحتوي على المسرحة (كالتعبير الجمعي في المواسم والأعياد، والاحتفالات والستارة، وحاجز الرؤية) قد تجسدت مسرحياً في خيال الظل والراوي والحكواتي وما إلى ذلك.. إلى أن سقط المسرح في فخ تأثير الأدوات الغربية في التعبير، وأصبح خيال الظل على سبيل المثال، والذي لم تتطور تقنيته كثيراً لدى العرب، وكأنه من ابتكار الغرب، والسبب في ذلك أنه قد استأثر به وعمل على تطويره في سياقات شتى. وإذا كان لاضير من الاستفادة من التقنية المسرحية الغربية، إلا أن اقتحام أدواته وتقنياته لعالم المسرح لدينا، وحيث لم تكوّن مسرحاً بكل معنى الكلمة، ولم تعمل بشكل جدي على تحويل تلك الأشكال في التعبير إلى مسرحة علمية خالصة، يشبه أي اقتحام من نوع آخر، ضمن الغزو الثقافي الذي يهدف إلى التغيير

في أنماط الحياة والممارسات الفكرية والاجتماعية، كالعادات والتقاليد واللغة والتراث، إنه الإقحام القسري لعناصر ثقافية جديدة، هي إلى حد ما غريبة عن حياة الشعوب التي تتعرض للغزو. والأداة الجديدة الدخيلة مهما كان نوعها، يصارعها الإنسان، ويعاني منها ثم يتأقلم معها فيما بعد، بعد أن نشهد تحولات درامية[١٤] لكن، وبعد مرور فترة زمنية طويلة، يصبح من العسير على الشعوب تعريب أو تنقية أدواتها التعبيرية الأصلية التي لها في الحياة من تلك الأدوات والعناصر التي أدخلها «الآخر»، وفرضها فرضاً بحكم الغلبة. صحيح أن المسرحة بالمعنى الدقيق لم تولد على أيدي العرب[١٥]، لكنه في إطار المقارنة بين المسرح والحياة نقول: إن المسرح يتخبط لدينا في تقنيات تعبير فنية، نظراً لاختلاط الأدوات حتى في الحياة اليومية، وتصبح مسألة الرجوع إلى الوراء بهدف تعريب وانتقاء الأدوات الأصيلة والالتزام بتطويرها في شكل تعبيري فني أمراً في غاية الصعوبة، لكنه ليس بالمستحيل. إذ يكفي على الأقل دراسة واعية لأنماط التحولات الاجتماعية والفكرية لما كانت عليه ما قبل الاستعمار مثلاً، كي يمكن تلمس الأدوات الضرورية عينها، التي نشعر أنه لا غنى لنا عنها في الوقت الحاضر. غير أن ذلك لا يعني التخلي دفعة واحدة عن بعض الوسائل والأدوات الحديثة التي تأقلمنا عليها مع الزمن. وذلك لأن الطموح يبقى في إيجاد لغة إنسانية وفنية مشتركة بين الشعوب، شرط عدم وجود عنصر الغلبة دائماً. فلو أخذنا «السيارة» ـ على سبيل المثال ـ التي ليست من ابتكارنا وصنعنا، والتي حولت مجرى الحياة اليومية، وألغت بالمقابل وسائل كانت لدينا كالجمل والحصان، واختصرت المسافات وغيرت المساحات، فإننا نجد أن العودة عنها حالياً سوف تعيد لحظة المأساة أو الدراما الأولى التي عشناها وقت دخلت علينا. وينسحب الأمر على كل التكنولوجيا الحديثة، لأن سلخ الأداة عن حياتنا بعد فترة طويلة، يحدث مأساة شبيهة بمأساة البداية. والمسرح لدينا عليه كي يتمكن من إيجاد معادل تعبيري لتعابير الحياة، أن يرصد وينقّي أدوات الحياة في التعبير اليومي وغير اليومي، نظراً لأنها قد اختلطت مع الظروف. والمسرح كما الحياة، ودون المبالغة في المقارنة بينهما، لا يستطيع الاستغناء عن أداة أو تقنية غربية، ولا يستطيع إلغاءها دون إيجاد بدائل لها. تحاكي على الأقل بدائل في الحياة اليومية المتطورة والمخزون الثقافي لدى الشعوب على حد سواء. إنه لا يستطيع ذلك دون العثور على تحويل جديد يستطيع أن يحل مكان التحويل الذي أحدثته تلك الأداة الخارجية أو تلك التقنية، سابقاً، وذلك حرصاً منا على ألا تتكرر المأساة على خشبة المسرح، كما في الحياة عند إلغاء أدوات ووسائل دون إيجاد بدائل عنها.

وإذا كان على المسرح عندنا أن يتمتع بقدر لا بأس به من امتلاك أدوات تعبير ذات خصوصية عربية أو شرقية من أجل محاكاة الواقع فنياً والتعبير عنه وإعادة صياغته والقبض على لحظات تحوله، وإذا كانت أيضاً أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي ننشدها، لا تتأتى إلاّ من خلال وبعد ملاحظة أدوات التعبير الاجتماعية والحياتية اليومية في الواقع المعاش، قد تم انتقاؤها، فكيف إذن يمكن إنشاء وابتكار أدوات التعبير المسرحية ذات الخصوصية التي نبحث عنها؟

تبدو المسألة كمسألة الدجاجة والبيضة، أيهما قبل الأخرى؟ غير أنها مع صعوبتها لا تزال بسيطة فنقول: بما أن التعبير الجمعي والاجتماعي كان موجوداً قبل المسرح ولا يزال خارجه، ثم تحول نحو المسرحة كمحاولة للتعبير عنه فنياً (وهنا يغدو التعبير الفني تعبيراً عن التعبير في الحياة)، فإن العمل من خلال هذا المنظور يبدأ من خلال الحاضر (الحياة اليومية) مستلهماً الماضي (التراث) على الأقل[١٦].

إن أدوات التعبير أو وسائله وطرائقه موجودة في الحياة اليومية، بما هي استمرار بطريقة ما للتراث والتقليد المدونين والشفويين والممارسين حسياً، بل إن تلك الأدوات (حسية كانت أم كلامية) يتم بها استظهار التراث والتقليد، وبها يتمّ تحققها مع ما يشوب ذلك الاستظهار والتحقق من انحرافات وتحريفات وزيادة أو نقصان، من جراء الاختلاط والتثاقف والتأثر والتأثير بين الشعوب والجماعات.

ونأخذ في الاعتبار - أحياناً - أهمية التعرف على أدوات وطرق التعبير لدى «الآخر» كمظهر احتكاك حضاري في حال تكافؤ العلاقات والفرص، وليس في حال كانت العلاقات بين قوي وضعيف، أو بين منتج أو مالك للتكنولوجيا ومتملك منها، وبين غريب عنها، مستهلك لها وجاهل فيها وغير مسيطر عليها.

فالمسرحيون الغربيون لجأوا عندما استنفدوا أدواتهم في التعبير الفني المسرحي التي كانت بحوزتهم، إلى مناطق وبلدان العالم الثالث بعامة، وإلى القبائل القديمة بخاصة، كشعوب شرق آسيا وأفريقيا وجنوب أمريكا، وبعض الجزر النائية، فدرسوا وحللوا أدوات وطرائق ونظم التعبير لدى تلك الشعوب والقبائل، من طقوسية ويومية وموسمية، فنقلوها واقتسموها فيما بينهم، ثم استغلوها في ميدان الفن بعامة وفي ميدان المسرح بخاصة، وهم يحاولون اليوم، وبعد أن استنفدوا أيضاً أدوات تعبير غيرهم من الشعوب في المسرح، الإطلالة على التراثات المدونة التي تحكي سوالف الأزمان، فيسجلون آليات التعابير القديمة التي فقدت استمراريتها وبالتالي فعاليتها بحكم الزمن، وذلك بقصد إحيائها، سعياً منهم وراء معرفة الألم البشري الأول، والصرخة الأولى والإيماءة الأولى، وصدمة الحياة والموت.(١٧) وإذا كان في أشكال التعبير اليومية، دلالات الماضي، فإن تلك الأشكال هي ببساطة طريقة في التعاطي مع المكان (الحيز) والزمان ومع الآخرين، وذلك من خلال/ بواسطة الأدوات التي تكون بحوزتنا: الجسم والصوت وفعل الإخبار والخبر، ووسائل الاتصال الحديثة، بالإضافة لوسائل وأدوات التنقل الحسية.

إنها إذاً طرق وطرائق في التعاطي مع المعاش على مدار الليل والنهار والفصل والعام، وعلى مدار تكرار المناسبات الاحتفالية الجمعية كالولادة والموت والأعياد، والمواسم الزراعية ومواسم الصيد.. إنها أيضاً كيفيات التعاطي مع ضرورات الأكل والنوم والمنزل والمدرسة والشارع والكتاب، والبيع والشراء والحكم والسياسة والحراثة والزراعة والصناعات الحرفية والأعمال اليدوية والفكرية.

إن هذه الطرائق هي التي قصدناها بالقول، بأنها تتأثر على مدى الزمن بالأدوات الجديدة التي نستعملها في التعاطي مع المعاش، وهي بالتالي التي سوف تكتسب فيما بعد صفة أخرى، قد تختلف عن الأصل ومن ثم تتبع مساراً جديداً غير المسار الذي كانت فيه. وهنا تطرح إشكالية المسرح لدينا بين الحاضر والماضي، أو بين الحياة اليومية والماضي والتراث الشفوي والمدون والممارس على شكل طقوس. فالمسرحية (أو المسرح) كوسيلة تعبير فنية لدينا، في البلاد العربية، يجب أن تلتقط لحظات التحول والتأثر والتغيير، وعلى المسرح أن يسجل اللحظات الدرامية جميعها لحركية الواقع مع الزمن. فالمسرح لن يقدم جديداً إذا هو عرض فقط لحالة جديدة دون ربطها بما سبق(١٨) إذ أن عليه أن يعرض للحظة التي تم فيها التحول من حالة إلى أخرى ومن القديم إلى الجديد، في هذا التقليد أو في تلك العادة أو ذاك السلوك، ثم يقبض على التفاصيل. والمسرح كوسيلة تعبير فنية لدينا، لن يقدر على القبض الفعلي على أدوات الحياة في التعبير، وتفسير استعمالاتها اليومية طالما ظل يستخدم بديلا عنها أدوات أخرى قد أدخلها «الآخر» في ميدان المسرح، كأدوات تعبير فنية مسرحية نادرة ولا وجود لغيرها من أدوات.

ب ـ العلاقة مع الجمهور: أي جمهور لأي مسرح؟

والمشكلة الثانية التي يتفرّد بها المسرح العربي أكثر من غيره، هي طبيعة علاقته بجمهوره، حيث تبدو تلك العلاقة معقدة ودون حدود مرسومة. وإذا كانت هذه المشكلة موجودة لكن بنسب متفاوتة لدى مسارح أوروبا وأمريكا وشرق آسيا، فإنها في العالم العربي تصل إلى حدّ من عدم الجدية يجعلنا نرجع مسألة عدم تطور المسرح وازدهاره ليس فقط إلى العاملين في المسرح، بل إلى الجمهور أيضاً. ونتساءل: أي جمهور لأي مسرح؟ وأي نوع من المسرح لأي نوع من الجمهور؟ وهذا ما سيدعونا ضمن هذا السياق إلى طرح النقاط التالية التي نرجو منها أن تثير أو تحرّك ماهو ساكن في مستنقع العلاقة: مسرح/ مشاهدون:

أولاً ـ هل تنوّع العروض المسرحية ثم تفاوتها بالتالي هو الذي يساعد في إيجاد جمهور مسرحي متنوع ومتعدد، أم أن التركيبة الثقافية ـ الاجتماعية لجمهور المشاهدين هي التي تسببت في وجود أنواع مسرحية متناقضة ومتفاوتة في الجودة، وفي وجود عروض مسرحية لا تمت إلى المسرح بأي صلة؟

ثانياً ـ متى وكيف سيلعب الجمهور المسرحي دوراً فعالاً في بناء القصة المسرحية الحقيقية أو في إعادة بنائها، وكيف سيساهم بالتالي في رفع شأن المسرح وفي تقدمه كي يساعده على الخلاص من هزال التعبير الفني وسخف الخطابية واللامسرحية؟

ثالثاً ـ ليس كل من يتفرج هو مشاهد بامتياز. فاختلاف وجهات النظر إزاء الأداء الفني ـ المسرحي، وإزاء تقديم العمل الفني، ثم التباين في التفسير وشرح معاني المقدَّم والممثَّل على الخشبة، والتفاوت في درجة الاستمتاع، هو في الأساس، أمر مبني على الاختلاف ـ وهذا شيء طبيعي ـ في وجهات النظر إزاء معاني الحياة وقيمها، وفي الثقافة وفي العادات. والسؤال هو: على من يا ترى تقع مسئولية بناء تربية مشهدية حقيقية؟ على الجمهور أم على المسرحيين؟

رابعاً ـ إن جودة العمل المسرحي لا تفسر دائماً بالإقبال الجماهيري على أحد العروض، وكثافة الحضور ليست دائماً الميزان الدقيق الذي نزن به العروض الجيدة، والعروض الرديئة. ونجد الآن، كما وجدنا في السابق عروضاً مسرحية «أو مسرحيات» ليست بذات أهمية بالمعنى الذي نريده من المسرح، غير أنها رغم ذلك، قد صمدت طويلاً. فأين مكمن العلة؟ في الجمهور المسرحي أم في المسرح والمسرحيين أم في الدعاية والإعلان والمنتجين أم في عصر الإتجار بالثقافة؟

خامساً ـ ومسألة النخبة، كيف نفسرها ونعالجها؟ وهل حقيقة أن «جمهور النخبة» هو «المسرح النخبة»؟ ثم من الذي أوجد الآخر؟

سادساً ـ من الذي يحرك جمهور المسرح باتجاه نوع من أنواع العروض المسرحية؟

وهنا نشير إلى دور مكان العرض وإلى دور كل من وسائل الدعاية وأسماء النجوم في ذلك.

سابعاً ـ إن الدور الذي يلعبه الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي له بالغ الأثر في الحد من المفارقات التي أشرنا إليها. وتبدو هذه النقطة على جانب كبير من الأهمية لأنها تعني المسرحيين من كتاب ومخرجين وممثلين ونقاد. إذ أنه في حال تم التعرف عليها والتقاط آليتها، فإن كثيراً من الأخطاء الفنية يمكن تحاشيها، ولسوف تساهم في ردم الهوة بين المسرح ومشاهديه، ولقد تم التوصل إلى دراسة هذه المسألة والتقاطها من خلال أدوات

ووسائل علم السيمياء أو «الرموزية»[١٩]، والذي يبحث في معنى الدلالات والإشارات والرموز وطرائق الاتصال مع الجمهور المسرحي. ثم إن دراسة وفهم الطريقة التي سيتلقى بها جمهور المسرح الرسالة المسرحية والتي هي كناية عن مجمل الإشارات والأفكار والحالات التي تحدث على خشبة المسرح وتبث باتجاه صالة المشاهدين، سوف تساعد المسرحيين كما النقاد، على تعديل فحوى وشكل الأداء المسرحي، بمعنى بلورة العمل المسرحي المقدم، ودفعه باتجاه إيجابي. وإذا كانت العين ثقافة، فإن ثقافة المشاهد مع تفاوتها، هي التي ستتيح له ولعينه بأن ترى جيداً ما تريد. وهذا العلم الغربي الذي سار بموازاة علم اللسانية[٢٠] فيما بعد وتأثر به مع سوسور[٢١] وبيرس[٢٢] قد مكن أصحابه من الاستفادة منه على صعيد التعبير المسرحي نصاً وتمثيلاً وعلى صعيد أنماط الحياة أيضاً، ونحن باستطاعتنا الإفادة منه أيضاً، في سبيل تطوير الأعمال المسرحية وتحسين وتصويب العلاقة بين المسرح وجمهوره لدينا، وتوسل النقد المسرحي العلمي والموضوعي، وهكذا توصل هذا العلم إلى تصنيف عملية التلاقي بين المسرح وجمهوره في ثلاث محطات أساسية هي: المرسل والرسالة والمتلقي. فالمرسل هو الممثل بالإضافة إلى العناصر الأخرى من أداءات حركية وصوتية وموسيقى وديكور وإضاءة في لحظة ما على خشبة المسرح. أما الرسالة فهي هذا المنتج من كل ذلك الذي يأخذ شكلاً ما يرسل إلى الجمهور في الصالة كي يتلقوه ويفهموه ويتمتعوا به. والمتلقي هو الجمهور الجالس في الصالة والذي ليس موحداً على الإطلاق.[٢٣]

إن مسألة الاتصال والتلقي في إطار علم الرموزية، تطرح الإشكالية الثالثة التي يعاني منها المسرح العربي خلال بحثه عن الخصوصية في التعبير لتأكيد «صورة الذات»، وإظهارها بشكل واضح. إنها إشكالية النقد المسرحي في العالم العربي والنقاد المسرحيين.

ج — مأزق النقد المسرحي في التعاطي مع مسرحه وجمهوره في العالم العربي

إن المسرح في الوطن العربي يعاني من نقص يتلخص في عدم وجود بنية ثابتة أو واضحة لأسس نقد علمي وموضوعي، يمكننا الاحتكام إليه والارتكاز عليه في نقدنا للأعمال المسرحية المنتجة والمقدمة. وإن خطورة هذه النقطة تكمن فيما للنقد من أهمية بالغة التأثير على المسرح وجمهوره في الوقت ذاته. والسؤال ليس فقط بصدد معرفة كيف نستطيع أن نجعل من النقد المسرحي موضوعاً علمياً؟ أي أن نجعله يرى مصطلحاته وأدواته بوضوح لجهة النص المسرحي والإخراج، والتمثيل، والعرض، والعلاقة مع الجمهور. بل إن السؤال هو بصدد معرفة مدى التأثير الذي يمارسه النقد المسرحي في البحث عن «صورة الذات» والعمل على تنقية تلك الصورة.

وإذا ما تركنا المؤلفات النقدية جانباً، على الرغم مما تشتمل عليه من معالجات تتسم بالكلاسيكية. لأنها تعالج الموضوعات المسرحية النصية بصيغة «تيمية»، وتعالج العروض المسرحية بحسب الصيغة الجمالية، مع بعض الموازنات بين التقنيات المستخدمة ومدى خدمتها للفكرة وطريقة الإخراج، فإن المقالات في الدوريات واليوميات التي تتناول المسرح في العالم العربي نصاً وتمثيلاً، هي في معظمها لا تستند كثيراً في ممارساتها النقدية السريعة إلى مبررات موضوعية ومقاييس علمية. فالناقد هنا، لا يلجأ لاستخدام ميزان دقيق يزن به أمور المسرح في علاقته بالجمهور، كما أنه لا يمتلك المعايير الدقيقة ونقاط الاستعلام الصحيحة التي يحاكم على أساسها العمل المسرحي، إذاً، كيف سيساهم النقد في تطوير المسرح في العالم العربي، دون مواربة واستسهال

للأمور، وحيث لغة نقد العرض المسرحي، هي ـ على سبيل المثال ـ مختلفة عن لغة نقد النص المسرحي المكتوب؟.

وعلى الناقد المسرحي الذي يمارس مهنته ويقوم بنقد العرض المسرحي أو المسرحية كلغة نهائية مقدمة، عجنت في معجنها كلاً من النص والديكور والأزياء والموسيقى والرقص والإضاءة والممثل والمخرج، أن يكون على اطلاع على معاني وإشارات لغة الأزياء والسينوغرافيا والرقص والتعبير الحركي والتخضيب، وذلك في إطار علم الدلالة أو علم الرموزية (السيمياء). هذا بالإضافة لثقافته في ميادين السوسيولوجيا والأدب وعلم النفس والفلسفة وعلم التاريخ والأنثروبولوجيا[٢٤].

وفوق ذلك كله، عليه أن يكون متمتعاً بحس فني وبصيرة فنية. ونشير في هذا السياق إلى أن التوصل إلى وضع قاموس نقدي مسرحي، يشتمل على المصطلحات النقدية ومعانيها ودلالاتها، يعتبر غاية في الأهمية، وذلك على غرار بعض القواميس الأجنبية في هذا المجال.[٢٥]

وليس من واجب المشاهد المسرحي بالمقابل، الاطلاع على فحوى العلوم اللسانية والرموزية من أجل بلورة طريقته في التلقي الأمثل للعمل المسرحي، وإن كان هذا الأمر يعد مهماً على صعيد المسرح الذهني، وعلى صعيد الحاجة لترجمة الانفعالات والدهشة إلى صيغ عقلية ومفاهيم تساعد على رسوخ معاني الاتصال لديه مع العرض المسرحي وتؤسس لتفاعل إيجابي ومستمر مع الحركة المسرحية. غير أنه من واجب الناقد المسرحي والممثل والكاتب والمخرج الاضطلاع بهذه المهمة.

وقد لا يعي المخرج المسرحي، لماذا هو أراد إبراز هذه الحركة بحسب هذه الطريقة، ولربما يعرف أنها تؤدي إلى الإجابة على نقطة ما أرادها، لكن ليس بالضرورة أن يعرف كيف يؤولها علمياً[٢٦]. وكذلك الحال بالنسبة للممثل، أما الناقد فعليه الإلمام بمعاني الإشارات المبثوثة من تلك الحركة، ليحدد بالتالي مدى جماليتها أو مدى رداءتها، وقد نستمتع بعمل مسرحي أو بشريحة منه فنتفعل إزاءه ونصفق له، وهذا يكفي، غير أن الناقد هو الوحيد الذي يبقى قادراً على الشرح والتفسير.

لكن، قبل أن يطور الغرب علم الرموزية. فهل يا ترى اطلع الناقد المسرحي لدينا على علم الدلالة عند العرب؟ وحيث قسم هؤلاء الدلالة إلى ثلاث وظائف: الطبيعية والعقلية والوصفية؟ كما هي الحال لدى «التهانوي» والجرجاني وغيرهما؟[٢٧]. وتجدر الإشارة إلى أن الاطلاع لا يكفي، إذ أن المحك يبقى في كيف نستطيع تطبيق هذه المصطلحات والنظريات على عمل مسرحي ناجز لدينا. وفي الغرب أيضاً لم يتوصل المعنيون إلى إنجاز علم رموزية يعتنى بمعالجة العرض المسرحي دفعة واحدة، وظل العلم مقتصراً إما على رموزية النص المسرحي[٢٨]، وإما على رموزية التمثيل والإخراج، كل على حدة[٢٩].

د ـ إشكالية النص المسرحي العربي وإشكالية إنتاجه

على الرغم من بروز بعض الكتاب العرب من المسرحيين الذين أغنوا المكتبة المسرحية العربية بنصوصهم، الأمر الذي دفع المسرح العربي قدماً على طريق البحث عن خصوصيته، فإن الإشكال الذي مازال قائماً حتى الآن، هو الالتباس الحاصل بين معنى وشكل ومضمون الكتابة المسرحية والكتابة للمسرح، ثم اختلاف لغة النص المسرحي عن لغة العرض المسرحي، وعدم القدرة على البحث الجدّي إلا نادراً، عن صياغة نص

مسرحي باتجاه التمثيل والمنصة، وهذا الأمر تشهد عليه الندرة في إنتاج النصوص المسرحية ذات النوعية الجيدة والتي تتمتع بالمميزات المذكورة آنفاً.

أولاً: الكتابة المسرحية والكتابة للمسرح

إننا لم نصل بعد في حركتنا المسرحية العربية إلى مرحلة نستطيع معها الاستغناء كلية عن النص المكتوب، في الوقت الذي مازال فيه مجتمعنا العربي مشدوداً إلى المشاهدة من خلال الأذن، ولذلك فإن «آرتو» و«غروتفسكي»[٣٠] صاحبا التجارب العملية في فن الممثل كانا قد طرحا مقولة إلغاء النص المسرحي بسبب تطور تجاربهما وتراكم تجارب من سبقهم من مسرحيين، حيث واكب ذلك تطور في صيغة الاتصال والتلقي للمشاهد المسرحي في الغرب، من هنا سوف يظل النص المسرحي لدينا ذا أهمية بالغة شريطة أن نقدر على الأقل، أن نميز الكتابة المسرحية عن الكتابة للمسرح. فالكتابة للمسرح[٣١] تختلف كل الاختلاف عن الكتابة المسرحية[٣٢]، لأن هذه الأخيرة هي حالة قائمة بذاتها، ولها قوانينها وأصولها. إنها كتابة تنبع من عمق الخشبة وتلحظ التوتر الدرامي والحبكة المسرحية.

أما الكتابة من أجل المسرح فأمر اعتباطي، مزاجي وآني، إذ يدب الحماس فجأة فينا لوضع حواريات، مجرد حواريات، لقصة ما أو فكرة ما أو أسطورة ما، غالباً ما تظل محكومة بالطابع السردي، الذي هو مصدرها، لتتحول إلى حوار متسلسل كتسلسل قصته أو روايته غير أن الكتابة المسرحية، بما هي أصيلة في ذاتها ووفية لقوانينها، ورغم أننا نميل لتأييدها، تبقى أداة توظف في خدمة موضوع يتجاوزها، وحين تفرط الكتابة في السوء أو في الجودة، في القبح أو في الجمال، فإنها تغدو غير صالحة للقراءة. وتكون قد فاتت مهمتها.

وكثير من الكتابات المسرحية لدينا ما يبنى على المواقف اللغوية وليس على المواقف السيكولوجية. وكثير من الكتابات أيضاً غير المسرحية نفاجأ بوجود النفس المسرحي فيها، وفي الكتابات الشعرية النادرة التي يوقد فيها الشاعر الأشياء بنوع من الإحساس المشع للمادة، يكوّنها ويكثّفها وكأنها على خشبة المسرح.

إن المسرحة[٣٣] الحقيقية التي هي فعل الإخراج والتشكيل الحركي والصوتي. انتهاء بالعرض المسرحي، تبدأ منذ الكتابة المسرحية الأولى، وهي لن تبدأ ولن تكون في الكتابة للمسرح. والسؤال الذي يبرز ها هنا هو: ماذا سيبقى من «المسرحية»[٣٤] في المشاريع الكتابية النصية إذا كان الممثل فيها يصدر من شخصية قصصية وليس عن حلم جسدي؟ وإذا كان وجوده لا يحتاج إلى عمق الخشبة؟ وماذا يبقى من النص المسرحي ومن الكتابة المسرحية إذا كان النص ينتمي إلى نموذجية عاطفية أو اجتماعية، وليس إلى بنية تكوينية؟ فهو إذاً مجرد علاقة سردية، كما في الرواية أو في السينما.

ومع ذلك نستطيع القول بأن «المسرحة الحقيقية» هي «المسرح دون نص»، وهي تكثيف للإشارات والأحاسيس انطلاقاً من قصة مكتوبة. إنها نوع من الإدراك السكوني للأشياء الحسية من حركات وإيقاعات وإشارات ومسافات ومواد وأضواء، مما يغمر النص ويغرقه في فيض لغته الخارجية، أي أن لغة النص المسرحي هنا فيضها الدائم - إذا وجد - ولغة النص هي خارجية أكثر منها داخلية، كأن نقرأ النص لا لذاته، بل لما يحمله من دلالات ولما ينتشر خارجه. وطبيعي أن توجد المسرحة مع أول نواة

مكتوبة في مؤلف، فهي من معطيات الإبداع وليس التنفيذ (أي أن المسرحية لا تنتظر التنفيذ لتسفر عن إبداعها، بل هي موجودة قبله). ولا وجود لمسرح عظيم دون مسرحة عارمة، ولدى كل من اسخيلوس وشكسبير وبرشت تطغى لغة الجسد كما يطغى التعبير الخارجي للمواقف والأغراض، على النص المكتوب، ويصبح الكلام جزءاً وشيئاً من المادة الإجمالية، فالنص المسرحي أداة توظف في خدمة موضوع يتجاوزها. ومن هنا كانت تبرز محاولات أمام خفوت المسرحة في معظم النصوص، لكتابات مسرحية يقوم بها المخرج من زاوية الرؤية الإخراجية[٣٥]، فيأتي النص مشبعاً بأبعاد الخشبة. ونصبح أمام مسرح دون نص. لكنه مسرح حقيقي له لغته الجديدة.

ثانياً: لغة النص المسرحي ولغة العرض المسرحي

وعندما نريد التكلم عن لغة النص المسرحي فإننا نقصد بذلك النص المسرحي المكتوب كتابة مسرحية وليس النص المكتوب بآلية الكتابة من أجل المسرح. وبالتالي فإن النص المسرحي المقصود تختلف لغته عن لغة العرض المسرحي.. وهنا لا يعود من الجائز التكلم عن النص خلال العرض المسرحي كما كنا نتكلم عنه قبل تنفيذه وتحقيقه على خشبة المسرح، وذلك لأن كلاً من النص والعرض له لغته المتمايزة. وبما أن النص المؤلف هو أقرب إلى المسرحة في الكتابة المسرحية منه في الكتابة للمسرح، فإن لغة العرض المسرحي هي أقرب إليه بهذا الخصوص. وهنا نصل إلى مرحلة المسرحة الحقيقية حيث يشبع النص - كما أسلفنا - بفيض لغته الخارجية، وتصبح المسرحية لها معنى الكثافة في العلامات والإشارات[٣٦]. إن غنى العرض المسرحي يجعله يختلف عن النص المكتوب وتبرز فيه عدة أنواع من العلامات المرسلة في «كودات» أنظمة وقنوات نحو المتلقين (المشاهدين) في القاعة. وتبرز مصطلحات معرفية في المسرح أيضاً، غير المصطلحات الانفعالية[٣٧].

والكاتب المسرحي، هو مسرحي بالضرورة، أما المخرج فهو كاتب بالفعل، وعلى الاثنين إيجاد القاسم المشترك فيم يسمى «المسرحة»، وهذا ما نحتاجه في المسرح العربي. على المخرج الإلمام بالمسرحة على مستوى النص كي يستطيع قراءته، وعلى الكاتب بالمقابل الإلمام بها على مستوى العرض المسرحي، كي يستطيع كتابته (أي كتابة النص). وهنا يبرز السؤال: لماذا لا يتعاون الكاتب والمخرج المسرحيان عندنا، من أجل التوصل إلى صيغة مسرحية فنية متقدمة تعني النص كما تعني الإخراج؟[٣٨] إن دعوتنا هي من أجل تحاور المخرج والكاتب والتلازم فيما بينهما في تنفيذ العمل المسرحي الإبداعي.

ويبقى أن نقول: إن إمكانية معرفة حدود المسرحة الضمنية ومداها داخل كل نص مسرحي تتأتى من طريقة المقاربة لها بمنظور المسرح، دون أن نهمل ولاشك دور الكتابة، ويبقى أن هذه المسرحة المستخلصة تبعاً للإرشادات والهوامش النصية للعرض المسرحي، هي التي سترسم التحركات الفنية للمشهد المسرحي.. إنها طريقة في قراءة النص باتجاه المسرح، حيث جهد المنظرون والمسرحيون والنقاد في سبيل تبيان خطرها الفعلي في حال كانت قراءة نمطية وجامدة ومقوننة، ثم إن تعددية النص الأدبي نفسه سواء كان مسرحياً أم لا، تجعل من المقولة التي تنادي بالوجود الدائم «للفراغ النصي» في النص[٣٩] (أي «النص المثقوب») أمراً محتملاً، بحيث يأتي نص «الآخر» ليملأ تلك الفراغات.

الهوامش والمراجع

(١) الفنون تندرج تحت مسمى «فنون العرض» هي الفنون التي تقدم وتعرض أمام الجمهور بصرياً وسمعياً ـ بصرياً، كالرسم والنحت والفن الزخرفي وفن العمارة والفيلم السينمائي والفيديو والمعارض على أنواعها. والمسرح هو أحد تلك الفنون، غير أنه يتفاعل معها أو يستخدم البعض منها لوضعه الخاص به كفن.

(٢) إن العناصر التي يتكون منها المسرح هي التي تجعل منه فناً مركباً، وتلك العناصر ضرورية لحياكة نسيجه الأخير، وبالأحرى هي فنون أخرى كالرسم (المناظر الخلفية في المسرح) والموسيقى (الموسيقى التصويرية المرافقة للحدث أو التي تفصل بين حدثين) والفن الزخرفي والسينوغرافيا (الديكور الثابت والمتحرك) وفن العمارة (البناء والفضاء المسرحيين) وفن الكتابة (النص)، والتمثيل (الأداء الحركي والصوتي للممثل)، والإضاءة وفن السينما وعرض الشرائح المصورة.

(٣) انظر بهذا الصدد كتاب جان دينيو: «علم اجتماع المسرح»:

Divignus, Jean

"Sociologie du theatre ou" ?s Ombrens Collectives, editions, Sevil, Paris, 1982, Nouvelle, editions, PP112-190.

(٤) المرجع أعلاه: فصل «الحدود بين المسرح والحياة الاجتماعية» (ص ٢١٥ ـ ٢٦٠)

(٥) راجع بهذا الخصوص: نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي (١٨٤٥ ـ ١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت.

ـ صالح رشدي: دراسة في التمثيل والمسرح العربي، مجلة «عالم الفكر» الكويت ١٩٧١، العدد ٢.

(٦) راجع: Qatayo, (S). "Le theatre Arabe Syrien, tou ct vers ou? im, revue Al-Marafit, No special du theatre, 04, Octobre, 1987, Damas.

Le theatre Arabe, L'ouvrage collectif, dirige ou N. Tomiche, Paris, UNESCO, 1969.

ـ ابن ذريل، عدنان، الأدب المسرحي في سوريا من أبي خليل القباني في عصرنا الحاضر، دار الفن الحديث العالمي، ١٩٦٦.

(٧) الراعي، علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٠.

(٨) الراعي، علي: المسرح في الوطن العربي، مذكور آنفاً، ص ٤٦.

(٩) بوتيتسيفا، أ: ألف عام وعام على المسرح العربي، موسكو، ١٩٧٧.

(١٠) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، المعهد العالي للدراسات العربية، ١٩٦٠.

(١١) باعتبار أن فن الفرجة قد أتى بعد فن الشعر، وهو وليد التعقد في العلاقات الاجتماعية وتعاظم الحضارات والاختلاط بين الشعوب بسبب الغزوات المباشرة وغير المباشرة والثقافة والصلات التجارية وتبادل المعلومات.

(١٢) انظر دراستنا: المسرحية والقصصية في «ألف ليلة وليلة»، الفصل الرابع (ص ٢٣٦ ـ ٢٤٤) من أطروحة أعدت لنيل شهادة دكتوراه في الفنون المسرحية والسينمائية، جامعة السوربون الثالثة، باريس ١٩٨٤.

(١٣) نجم، يوسف محمد، المسرحية في الأدب العربي، مرجع مذكور آنفاً.

Regis Divorrol, "problem de l'analyse structural et semiotique de la forme theatre le, in: s emiologie de la representation, P. 117 Helbo, 1975, ed. Complexe.

UBERSFELD, (A). "L'école du spectateur, Lire le theatre, Et sociales, paris, 1981, pp. 303-310.

(١٤) إن التحول القسري عن عادة أليفة وعن أداة متوارثة لدى الشعوب، من أجل إحلال عادة أخرى وأداة أخرى مكانها، يحدث ذلك مأساة ومعاناة تصل إلى حد الموت والقتال حيث تبدأ بالخضوع والإخضاع: (شعوب الهند لأمريكا الشمالية، عندما غزتها أوربا وأدخلت أطعمة جديدة وعادات جديدة وآلات جديدة عليها).

(١٥) نقصد بذلك فن المسرح بما يعنيه من تحقيق نص مسرحي وتحويله إلى مشهدية كاملة من خلال استخدام كل العناصر الضرورية لذلك.

(١٦) لقد استلهم الكاتب المسرحي سعد الله ونوس التراث، فكتب الملك هو الملك، وغيرها، انطلاقاً من الإطار الذي خلقته قصص «ألف ليلة وليلة».

(١٧) لقد أخرج بيتر بروك «منطق الطير» والمهابارتا الهندية، وطالع «أوبا وفريبيغ» وأرتو إلى شعوب شرق آسيا وقبائل مثل «ماليزيا وبولينيزيا»، وعاش الفيلسوف البنيوي ستراوس فترة من الزمن لدى قبائل بدائية، ودرس الوفيتيو قبائل الشامانيك في سيبريا.

وانظر أيضاً: Baujenio Barba, Improvisation – Anthropolgie, Theatre, In Bouffonerie, No. 4, 1982.

(١٨) لقد حاول بعض الكتاب المسرحيين العرب ربط الحاضر بالماضي عن طريق التراث الشعبي والاجتماعي ـ القباني المذكور، كما فعل سعدالله ونوس، وتوفيق الحكيم، وممدوح عدوان، والطيب الصديقي وغيرهم. وهذا الربط قد تم باستلهام التراث وتوظيفه، بطريقة تصبح معها الإيماءة المحلية اليومية والمتداولة، إيماءة تؤكد على الموروث من خلال الفعل اليومي، عند إخراج النص المكتوب إلى حيز الوجود وتقديمه على خشبة المسرح.

(١٩) انظر بهذا الصدد تعريفات كل من:

Todorovet Ducrot: "Dictionnaire encyclopedique ue sciences du language," Ed. De Sevil, 1972, P. 113.

A.J. Greimaset J. Courtes: "Semiotique: dictionnaire raisonne's de la theorie de language, Ed. Hachette, 1972, Tome I, P. 33.

Julie Kristeva "La language Cetinconnu," coll. Points, 1981, P. 292.

Josette Rey – Deboye: "Semiotique," Ed. P.U.F., 1979, P. 129.

Saussure (F), "Cours de linguistique generale," Payot, Paris, 1978, P. 120, etp. 33 et p. 99.

Martinet, (J): "left fou la semiologie," Ed Sechers, Paris 1973, P. 10.

(٢١) فرديناند دي سوسور، هو العالم اللساني الفرنسي، الذي قام بتأسيس علم الألسنية مع مارتينه، ثم عاد فاكتشف علاقة هذا العلم بعلم آخر وهو علم السيمياء.

(٢٢) شارل بيرس، عالم السيميوطيقا الأمريكي، أوجد علم الرموزية في نفس الوقت مع سوسور وذلك دون أي اتصال لأحدهما بالآخر. ثم تبلور هذا العلم في ندوة مجمع البراغ فيما بعد.

وانظر كتابه: Ecrits sur le signe, textes rassemblés, traduits et commentés par G. deledalle, Paris, Seuil, 1978.

(٢٣) Corin, richel: "La Reconnaissance de signe dans le fonctionnement theatral in degres, no. 13, (Theatre et Semiologie), 1978.

Paris, p. voix et images de la scene, presses, Un. de lille, 1982.

(٢٤) لمزيد من الاطلاع: Boblet, D. La ris en scene contemporaine, (1887 - 1914), Paris, La Renaissance du livre, 1968.

Barba, (E), "Improvisation – anthropologie theoretical ibid.

Lebouich: L'elocution fur le racement, paris, ed sociales, francaise, 1970,

Jousse (M) L'anthropologie degeste, Paris, gallimard, 1974.

Appin, (a): Acteur, espace. "Lumiere, Peinture," in: theatre populaire, no. 5, Jan-Fev.

(٢٥) على غرار بعض المعاجم التخصصية الغربية التي منها:

Paris, (P): Dictionnaire du theatre, terme et concept La analyse theatrale, ed sociales, Paris, 1980.

Greimas, (A.J.) et (Ooties, (J) Semiotique, dictionnaire raisonne de la theorie de language ibid.

(٢٦) Mauss, (M) "Technique du corps," dans sociologie et anthropologie, P.U.F., 1950, L. II 389, pp. 365-386).

Dufrice, (A): Essis sur apologues techniques de lart verbal traditionel, there letters, Paris, 1957, dortylo, bew 1957 (33) in 4.

(٢٧) التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، (١٨٧ ـ ١٨٩).

ـ الجرجاني: حاشية على شرح الشمسية، ص ١٧٦.

ـ د. فاخوري: علم الدلالة عند العرب: دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت.

(٢٨) Groupe d'Entrevernes "Analyse semiotique des textes," Presses Uni. de Lyon, 1979.

(٢٩) Helbo, (A): "Semiologie de la representation," 1973, Bruxelles, ed. complexe, 1975.

(٣٠) لقد كان أرتو صاحب ما يسمى بـ«مسرح القسوة»، أما غروتوفسكي فهو الذي أسس ما يسمى بـ«مسرح المختبر».

(٣١) الكتابة للمسرح تعني أن يقوم كاتب ما، غير مسرحي بالأحرى، بكتابة مجرد حواريات بهدف مسرحتها وإنتاج عمل مسرحي، وذلك دون الحيازة من قبله على الشروط الموضوعية للكتابة المسرحية.

(٣٢) الكتابة المسرحية، هي الكتابة الأصلية والتي يقوم بها كاتب مسرحي متخصص، فيكتب النص انطلاقاً من أبعاد وعلاقات الخشبة بالجمهور والقسم الركح مع إفساح في المجال لإمكانات الإخراج الأخرى، بالإضافة إلى تحميل النص دلالات كثيفة وغنية، تنفتح على مجالات أبعد من حدودها في النص.

(٣٣) المسرحة Théâtralisation، هو فن أو تقنية تحويل النص المسرحي أو أي نص آخر، إلى عرض مسرحي يقدم على الخشبة.

(٣٤) المسرحية Théâtralité، وهي الأثر الفني المسرحي من نص أو عمل، بما يحتويه من عناصر ومعالم مسرحية داخله وعلى نقاط وأسس الفن الدرامي من شخصيات وأدوار وحوار ودراما وطريقة بناء أو البناء الحوار أيضاً. باختصار كل نص أو عمل يحتوي على عناصر الدراما التي تجعل منه مسرحاً، أو قابلاً للمسرحة.

(٣٥) عديدة هي التجارب المسرحية التي يكون فيها المخرج مؤلف العمل المسرحي: تجربتنا في مسرحية أسود ثم أبيض، فرقة مسرح الثورة لبنان، والتي شاركت في مهرجاني دمشق ١٩٨٨، وقرطاج ١٩٨٩، المسرحيين.

(٣٦) وكأننا في المسرح أمام تعددية معلوماتية حقيقية حيث المعلومات والإشارات ثابتة أو متحركة (الديكور ـ الكلام ـ الحركة)، أو أننا نستقبل عدة علامات ومعلومات (موسيقى، أصوات، حركة إضاءة، ديكور، اكسسوار، تخضيب، ممثل...).

وهذا ما يشير إلى تعددية العلامة المسرحية، وإلى ضرورة الربط بينها.

(٣٧) لقد اختار المسرحي برتولت بريشت ـ على سبيل المثال ـ أن يرى المسرح بشكل عقلاني دراما القوة الأسطورية بين الإبداع والتفكير، وبين الطبيعة والنظام، وبين العفوي والعقلاني وبين القلب والعقل. فالعلامة المسرحية لا تأتي في العرض المسرحي، عفو الخاطر، وما تسبب

دينامية التلقي لدى المخرج والممثل

د. نوال بنبراهيم

تمهيد

لقد عرف تاريخ الأدب، وتاريخ الفن بصفة عامة ركاماً من المناهج النقدية، والاجتهادات التنظيرية التي حاولت بسط طروحات متعددة اعتبرتها متلاحمة ومتكاملة. ومن بين هذه المناهج نذكر منهج التاريخ الأدبي، والمنهج الماركسي ثم المنهج البنيوي، وقد ركزت تلك المناهج مفاهيمها الإجرائية على ثلاثة أقطاب هي: المؤلف والسياق والنص.

وكما هو معلوم، فإن التاريخ الأدبي قد رصد أدواته الإجرائية لدراسة بيوغرافية المؤلف باعتباره سلطة مركزية، وتناول تحليله الأنواع الأدبية بطرق آلية، أملت أحكاماً تعميمية استعانت بالمعايير التاريخية، والاجتماعية، وأحكام الناقد الذاتية.

وقد وجهت الماركسية من جهتها عنايتها إلى اكتشاف وظيفة جديدة للظاهرة الفنية لعدم اقتناعها بنتائج النظرية التاريخية، ومن ثم انصبت أسسها الفكرية على الاهتمام بآليات الواقع، من خلال تحديد العلاقة الجدلية بين الإبداع الأدبي والبنية التحتية.

أما المنهج البنيوي، فقد اختزل أبحاثه، بتركيزه على النص بحيث التجأ إلى تفتيت الجمالية الأدبية بواسطة منظومة من العلاقات المنغلقة، تعمل على استقصاء شكل الإنتاج الأدبي، حتى تتمكن من إبراز طرقه الجمالية.

لكن، هب أننا سلمنا بأن هذه النظريات الثلاث قد حصرت البناء الدلالي للمؤلفات في إطار مرجعي، أو أنها قدمت دراسة سوسيو ثقافية للظاهرة الأدبية، أو أنها استوعبت التجربة الفنية في إطار مغلق، فما هي ضرورة هذا التمهيد ما دمنا سنناقش موضوعاً آخر يناى «عن تصورات المناهج ويتجاوزها»؟

قد يلاحظ القارىء أننا لم نطل الاستدلال على أن هذه المناهج قد أعطت دراسات أحادية الجانب، لأنها ركزت على عامل واحد دون باقي العوامل، ولم نرد أن نسلك إلى هذا الاستدلال بطرق ملتوية تثبت عدم كفاية هذه المناهج في كشف ميدان التجربة الجمالية، وإنما أردنا ببساطة أن نلفت النظر إلى شيء مهم هو أن هذه المناهج الثلاثة قد سهت عن محور يعد عنصراً أساسياً في العملية التواصلية، هو المتلقي. وعليه، فإنها لم تؤسس نظرية تهتم بالمتلقي الذي يلعب دوراً فعالاً في إنجاز الإنتاج الفني بل اعتبرته عنصراً سالباً لا يتجاوز دور المستهلك. وهو أمر إن صور شيئاً فإنما يصور الإهمال الذي لقيه المتلقي من قبل الدراسات القارطة، وبذلك «يكون تاريخ الأدب والفن بصفة عامة قد ضيق الخناق على القارىء أو المستمع أو المتفرج المتأمل».(*) ولهذا كان من اللازم أن تظهر نظرية جديدة ترد الاعتبار إلى المتلقي، وتبرز أهميته في دراسة الظاهرة الأدبية والفنية.

وبهذا الصدد لا نخفي أن نظرية جمالية التلقي بزغت لتأكيد عجز الإنتاج الفني عن خلق حوار بيشخصي Intersubgectif دون بناء ذات واعية تنقل وجوده من القوة إلى وجود بالفعل، حتى يكتسي طابعاً إجرائياً لا يكتفي باقتلاعه من الجمود وتفجير حمولاته الاحتمالية، وإنما يكلفه بدلالات غير منتهية تكسبه وجوداً مستمراً.

وأمام هذا الاهتمام قررنا أن ندرس هذه الظاهرة من وجهة ثانية تبتعد عن تناول مؤسسي نظرية جمالية التلقي وهما هانس روبير ياوس Hans Robert Gauss وولف كانك أيزر Wolf Gang Iser لأن أبحاثهما عالجت التحقق الخيالي والفكري فقط نظراً لاهتمامهما بالنصوص المكتوبة «خاصة النصوص السردية» التي يظل مجالها هو فعل القراءة». ولهذا السبب أهملا التحقق المادي الملموس الذي لا يتفجر إلا في ميدان المسرح «أو الفنون البصرية بصفة عامة».

ومن هذا المنطلق عزمنا على ربط ظاهرة التلقي بالمسرح، لنتمكن من دراسة مختلف أنواع التلقي سواء أكان تلقياً بصرياً أو سمعياً أو لمسياً أو انفعالياً. وعليه، فإنه يبدو أن المسرح ميدان تجريبي خصب لا يضم تلقي نص المؤلف فحسب، وإنما يعد بداية لخلق معايير تنطوي على تغييرات أفقية وعمودية تتطلب استقبالاً جديداً، وبذلك يمكن القول إن إجراء التلقي في المسرح هو استقبال مركب.

وتأسيساً على ما سبق، فإننا لا نخال أحداً من الباحثين ينكر أنه لو طبقت نظرية جمالية التلقي تجارباً مفاهيمية على حقل فسيح كالمسرح لانبثقت نتائج غير منتهية وطروحات غير متوقعة قد توقظ أنسقة ونظماً تحتاج إلى تدخل تأويلي.

ومن هنا، فإننا نعتبر العرض المسرحي منظومة مناسبة، تساعد على ترهين النص، لأنه يتميز بقدرة واسعة تستطيع استيعاب إجراءات التلقي، وتلك المنظومة يمكنها أن تكتشف قواعد مقولية تتفرع عنها، كما يمكنها أن تستقطب مقولات تحويلية لترسيمات متعزلة قد ترقى إلى مستوى خلق

(*) Hans Robert Jauss, Pour Une Esthetique de la Reception, Preface De Jean Sta Robinski, Gallimard, Paris, 1978, P. 11.

قواعد إعادة كتابة تدخل في علاقة تقاطع واشتمال مع نظرية التلقي مستهدفة من وراء هذه العملية الإجرائية ابتكار شيء جديد.

دينامية التلقي لدى المخرج والممثل

إن المخرج ينجز المؤلف المسرحي خيالياً ومادياً وجمالياً، الأمر الذي يبرز قدرته الذاتية على ابتكار أثر جمالي مرئي مباشر يمكن تحليله، لأنه يتجاوز التمثيل الخيالي «في ذهن المخرج»، ويبلور تمثيلاً مادياً يصبو إلى نزع المسرحية من الاحتمال إلى الحركة الفعلية المرئية.

ولا شك أن تقديم عرض مسرحي ملموس يتطلب مشاركة مبدعين آخرين إلى جانب المخرج وهم: الممثل والسينوغرافي ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومنجز الماكياج. ويحرصون جميعاً على «ترجمة النص بصرياً وسمعياً»[1]. ومن هنا فإننا نستطيع أن نقول إن العرض المسرحي هو عمل جمعي يخضع المؤلف إلى محادثة ذاتية من قبل ممارسي المسرح، ومن ثم يثبت أن الاكتفاء بالتأويل الذاتي للمؤلف هي فكرة خاطئة.

ومع ذلك فإن هذا الاعتراف لا يعني أن هذا العمل الجمْعي يتأطر عشوائياً، وإنما يخضع إلى توجيهات المخرج الذي يقترح على مجموعته مسلكاً لتأويل المؤلف و«يهيء» لهم أرضية العمل»[2]. كما أنه يتكفل بمهمة تنظيم الوسائل التعبيرية «الموسيقى والمؤثرات الصوتية والديكور والملحقات والإضاءة والسينوغرافيا والماكياج والملابس والتمثيل...» في الفضاء الركحي.

وهكذا يبدو أن المخرج يعهد بالنص إلى مبدعين آخرين، لكنه لا يتوانى عن توجيه إبداعاتهم عن طريق علاقات تركيبية بين مختلف نصوص المنجزين من أجل الوصول إلى نظام تناظر يجمع الوسائل التعبيرية المتنافرة في وحدات منسجمة تشكل منظوراً مرئياً. ولهذا السبب يقول روبين Roubine «المخرج هو مولد وحدة الالتحام الداخلي لدينامية العرض»[3].

ومن المحقق أنه لولا قرارات المخرج المتعددة لما كان من المستطاع تركيب وجهات نظر المنجزين المختلفة، وتحقيق نشاط دلالي مكثف يركب أسرار المؤلف المسرحي ويعرض خطاباً جديداً يضم مرجعية ثقافية وتقنية. وبناء على ذلك لا يمكن اعتبار عرض المخرج «نصا واصفاً»[4] Meta - Texte ولا ترجمة حرفية للمؤلف المسرحي، وإنما هو إنتاج فني وجمالي معقد لا يوجد إلا في إطار التحقق الركحي الملموس ومن هذا المنطلق، فإن بعض الباحثين كارطو Artaud وكوردون Gordon وباتي Baty وجيمي Gemier يعتبرون المخرج صاحب الرأي والنهي. غير أن البعض الآخر يعتبره «صانعا للفرجة في خدمة النتاج الأدبي المكتوب»[5] كجوفي Jouvet وديكان Dukin وكوبو Copeau.

ولو استقصى هؤلاء الباحثون عمل المخرج لوجدوه يتعدى محاولة تفسير النص ودراسة حركاته الداخلية إلى البحث عن إعادة كتابته بطريق جديدة، وهو الأمر الذي يفرز إنتلجاً ثانياً يناقض طبيعة إنتاج المؤلف لأنه ينقل واقعاً جديداً يحمل خطاباً مسرحياً مقنناً. وكما هو معلوم، فإن سنن هذا الخطاب يشتمل

على سنن خطاب المؤلف وسنن خطاب المخرج ثم سنن خطاب باقي العناصر التعبيرية «أي نصوص باقي المنجزين» التي تنتج علامات مختلفة تشكل بدورها نصاً منظماً.

وما من شك إذن في أن يكون المخرج فاصلاً مباشراً في الحوارات «والمونولوجات» والشخصيات والمكان والزمان والإرشادات الإخراجية التي يعيد خلقها، بيد أن الشك كل الشك يكمن في اعتبار خطاب نص المخرج ناقلاً ومترجماً لخطاب نص المؤلف لأنه يخلخل بنيات هذا الأخير وذلك عن طريق:

أ ـ تغيير مكان بعض اللوحات.

ب ـ إعادة توزيع الحوارات من جديد.

ج ـ حذف بعض المقاطع من المؤلف.

د ـ تحريف نص المؤلف عن طريق دس بعض النصوص.

وتعتبر تلك الممارسات عادية، يهدف المخرج من خلالها إلى ترويض بنيات المؤلف المسرحي، وبهذه الطريقة يفلح المخرج في ابتكار ماغاب عن المؤلف المسرحي، حيث يقوم بإعادة تشكيل علاقات شخصيات المسرحية فيما بينها اجتماعياً وسياسياً.

ولتحقيق هذا الهدف، فإنه يستغل جميع عناصر فن الإنجاز (كالموسيقى والرقص والأوبرا) وعناصر فن المحاكاة (كالرسم)، وذلك بمساعدة المجموعة المسرحية ـ المكونة من المثلين والسينوغرافي ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومجهز الماكياج ـ التي تبلور بدورها نصوصاً مختلفة ومتميزة تتمفصل وظائفها على خشبة المسرح عن طريق الجهد التنسيقي الذي يقوم به المخرج، ولعل هذا ما جعل أوبير سفلد Ubersfeld تسميه رئيس الجوقة[٦].

وما من شك كذلك في أن هذا العمل الجمعي المتسق يضفي على العرض المسرحي طابعاً مفتوحاً، لأنه يعطي نصوصاً متعددة تبقى قابلة للتأويل، وتساهم في جعل الفضاء مفتوحاً على العالم الركحي والخيالي والواقعي، الشيء الذي يمارس تأثيراً خاصاً على حكاية المسرحية وأحداثها، كما يؤسس أشكالاً بلاغية تترجم التماسك الداخلي في فضاء العرض المسرحي الذي يساعد المتفرج على التأمل. ومن هذا المنطلق، فإن بعض المخرجين يعمد إلى دمج العناصر التعبيرية الإبداعية المستقلة في وحدة عضوية وجمالية، أما البعض الآخر فيوجه عنايته إلى الممثل. لكن ما هي القناة التي يعتمدها المخرج لإبراز قدرته على نفث الحياة في الشخصية المتخيلة، أهو جسد الممثل الذي يستغل جميع الوسائل البصرية والسمعية لنقل وحدات النص اللغوية ولإنطاق صمته؟ أهي هذه المادة التي تجعل الممثل يتحدى موت المؤلف، وتمكنه من عرض طاقاته الانفعالية والعقلية والحسية؟.

نعم، ولا نخال أحداً يرى غير ذلك، فبدون جسد الممثل لا يمكن تحقيق العرض المسرحي. وسواء أنظرنا إلى العناصر العقلية التي يعتمدها من أجل فهم النص أو إلى الإجراء الخيالي من أجل تصور الشخصية والفضاء والزمان، أو نظرنا إلى العناصر الحركية والصوتية التي يستغلها أثناء تعبيره أو إلى الآلية النفسية التي تترجم الانفعالات المستترة، فإننا نجدها كلها تتجمع في جسده وتعينه على إنجاز هدفه.

ولذلك فإن الرايس يعتبره: «المسئول الأول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من معان إلى النظارة» [٧]. غير أننا نرى بأن النجوزية لا تنحصر بوجوده هو فقط، بل إن باقي الوسائل التعبيرية من سينوغرافيا وإضاءة وديكور وملابس ومؤثرات صوتية وموسيقى وماكياج تضفي هي أيضاً معان عميقة على الوسائل التمثيلية.

وأخيراً، فلنقل بإيجاز إن هذه الدراسة تتكون من نقطتين أساسيتين هما: تلقي المخرج، وفن التلقي والإلقاء لدى الممثل، وهما نقطتان تستدعيان منا إلقاء الأضواء عليهما لنتمكن من توضيح فكرة التلقي. إننا لن نكتفي باستخراج أنواع قراءات المخرج ولن ندرس نصه الموجب الذي يقدم كمشروع تصوري يحدد معالم إنتاجه الفني الخاص فقط، وإنما سنقف كذلك على طبيعة التعاون الذي يقوم به المتجزون المسرحيون تحت إشراف المخرج لتحقيق المؤلف المسرحي وتقديم عرض ملموس، لنعرض بعد ذلك إلى تلقي الممثل لكي نسجل تصوره للمؤلف وللشخصية ومدى تأثير هذين الإجراءين في فن أدائه الحركي والصوتي.

١ ـ أثر التلقي لدى المخرج

إن اندماج بنية المؤلف والمخرج كقارىء أول ينضد طبقات تأويلية، تكشف الأثر الجمالي الذي لا يقف عند هذه الحدود، بل سرعان ما يتحول بدوره إلى قطب فني جديد يتجسد في العرض المبتكر من قبله، ومما لا ريب فيه أنه لو كانت نقطة انطلاق المخرج تستند على النص السالب «شكل الفراغات والمحتوى الاحتمالي» فقط لما كان يستطيع أن يقدم عرضاً ملموساً، لكنه في واقع الأمر يستعين كذلك بأفعال التأسيس الركحية من تمثيل وإضاءة وسينوغرافيا وديكور وملحقات وملابس وماكياج...

وبهذا الإجراء ينجح في تقديم نص موجب «منطط العرض»، يبني بواسطته اللاموجود بالعقل، ويقيم علاقات ظاهرة بين البياضات ليظهر عالماً مرئياً. إن هذا النص الموجب لا يفرض حدوداً على نشاط الفهم، وإنما يطرح من جديد قراءات متعددة تحرك أفق المتفرج الكامن ليأخذ منعطفاً جديداً، وبهذا المنحى تتبدى الخاصية الجمالية للنص الموجب. ورغم أن المخرج يستغل آلية التتخيم ليزيل حظوة شكل الفراغ البنائي ويلغي بنية الدلالة السالبة فذلك لا يعني أنه وقف عند الحدود الصائبة للمعنى، فأمام مجال النص الافتراضي يلجأ إلى إجراء الاختيار لينتقي أنسقة دلالية محددة، في حين تظل مجموعة الإمكانيات المفترضة معلقة . ومهما يكن من أمر، فإنه يتوصل إلى تحقيق التواصل الضمني الجامد المندس في النص، وذلك طبعاً بمساعدة تحقيقات باقي الذوات المنجزة.

١ . ١ ـ أنواع قراءات المخرج

كيف يفكك المخرج لغز المؤلف المسرحي؟ وكيف يفلح في جعله منسياً؟ ولم يحاول تحريف شكله؟ قد تنجح القراءة الأفقية التي يمارسها المخرج في تقطيع المسرحية وإعادة ترتيبها من جديد، وقد تنجز قراءاته العمودية كذلك تحولات متعددة على جميع مستويات المسرحية، بحيث يفلح في تحويل مدلولاتها إلى دالات مرئية على الخشبة، ولسنا نعني بهذا الكلام أن المخرج يهدف إلى بتر إرسالية

المؤلف المسرحي تماما، ولكنه يريد أن يتبين أوجه الإرسالية الاحتمالية التي من شأنها أن تغني حقل نصه الموجب، ولتحقيق هذا المأرب، فإنه يبادر إلى اختيار مستوى تحليلي يعينه على تشريح مجموع الإمكانات المقترحة.

والمخرج لا ينشد ممارسة هاتين القراءتين من أجل السيطرة على المؤلف وإحداث اختيارات تبرز ذاته، بل ينشد قراءة ملتحمة تبرز دلالة المؤلف، وتعينه على طرح تصور يؤسس اللبنة الأولى لإنتاج نص في حدود العقل «موجب العقل»، ومن المفهوم عند جميع الباحثين المخرج ينحو ـ لتحقيق هدفه ـ إلى وضع مشروع «مخطط» إخراجي يوضح أسلوبه ويحدد مقاصده.

١ . ١ . ١ ـ القراءة الأفقية

تحيل القراءة الأفقية إلى تماهي القارىء مع النص منذ الوهلة الأولى، لذلك، فهي تبعده عن أي حكم نقدي لأنها تهتم بالكشف والتحليل، إنها قراءة تركيبية تراقب تسلسل الأحداث وتقف عند العقدة، وهي باختصار تحاول كشف مخطط المسرحية المكاني.

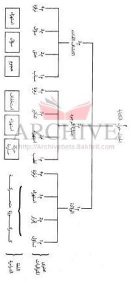
ومن الواضح أن هذه القراءة اللفظية الأولى تفصح عن قدرة المخرج على تحديد المسار الاحتمالي النصي وإظهاره عن طريق كشف التمظهرات الكتابية «الأفقية» التي ترشده إلى القوى المتحركة في المؤلف، ولهذا الغرض، فإنه يلجأ إلى تحليل لغة المؤلف فيتعامل مع الجمل والكلمات بصفتها وحدات لغوية تحمل شحنة تصورية وشحنة نفسية، لكنها تظل سلبية التأثير بانتظار إنجاز من قبل ذات مبدعة تنفذ فعلها.

ولا تحسبن أن المخرج يواجه التمظهرات الأفقية دون أن ينتبه إلى نسيج الفضاءات الفارغة التي تعتري المؤلف فتملاه بتعقيدات مكثفة، بل نعتقد أنه يسرع إلى إزاحة هذه التعقيدات عن طريق ملئها وتحيينها بلغة درامية. فمن أعسر الأشياء وأبعدها عن متناول القارىء العادي مهما كانت يقظته أن يستطيع ممارسة هذا النوع من الملء، لذا، فإنه يكتفي بوضع تصور خيالي يجسد محتوى المؤلف.

لكن المخرج لن يبلغ غايته إلا بتجميع أجزاء المؤلف المرئية وتنظيمها في إطار جديد وملائم يغير وضع البياض داخل حقل المؤلف. الشيء الذي يدخله في تجربة جديدة تحقق المعنى المنفي، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن هذا التحقق يحتوي بدوره نفياً جديداً.

أما في لحظة ثانية، فإنه يميل إلى تجزيء المسرحية قصد التفريق بين الجمل البسيطة والجمل المركبة، وبهذه الطريقة يتمكن من استقصاء «القيمة الدرامية»[٨] لجمل المسرحية.

تنقسم السلسلة الدلالية إلى متواليات تتشعب إلى متواليات كبرى أو مركبة، ومتواليات صغيرة، ومتواليات أصغر. وكما هو معلوم فإن المخرج ينزع أولاً إلى تركيز هذه المتواليات لتشكل كلاً منسجماً بغاية توحيد الفضاء والزمان والمكان. وفي هذا المجال نذكر على ـ سبيل المثال ـ التقطيع الذي مارسه مخرج مسرحية «الريتك»[٩] على متواليات الجولة الأولى، إذ تشمل متوالية كبرى تنقسم إلى ثلاث متواليات صغيرة تتفرع بدورها إلى متواليات أصغر تبدو بالشكل التالي :


م
الجدل حول الكتابة
م1
الولادة
م2
جدلية الوجود
م3
اكتشاف الذات
محتوى
المتواليات
م1
تساؤل
م2
إقرار
م3
استهزاء
م4
نرفزة
م1
غضب
م2
استهزاء
م3
تفكير
م4
نرفزة
م1
سباب
م2
خنق
م3
سؤال
م4
نرفزة
اللغة
الدرامية
كـــركــــوزة متحـــركـــــة
حركة
صارمة
استهزاء
استخفاف
هجوم
سؤال
استهزاء

وعلى أية حال، فإن المخرج يطمح من خلال هذا الإجراء إلى استيعاب تسلسل المتواليات تارة، وإلى إزالة الغموض تارة أخرى، ويروم ثالثة إلى تشكيل وحدات دلالية وإلى غير ذلك من اللحظات التي يحاول فيها تحليل المتواليات الفعلية نحوياً ومنطقياً وتاريخياً لاستشفاف سياق الوقائع، وعلى هذا يحق أن نقول إنه بقدر ما يتم تفكيك سنن الحروف والكلمات والبنيات بقدر ما يقوى المحفز على إثارة تجميعات مكثفة تقدم أخباراً متنوعة.

إن المخرج قد يزيح الستار عن علاقات التناقض أو التوازن التي تضم المتواليات، وقد يكشف كذلك عن علاقات الاشتمال أو التعاقب، وكمثال على ذلك نلاحظ من خلال الشكل الفارط أن جميع المتواليات، سواء أكانت صغيرة أو أصغر تحكمها علاقة تعاقب، لكن هذا الكشف يميل بالدرجة الأولى إلى تنقيح المادة المعرفية التي يقدمها المؤلف.

وفضلاً عن ذلك، فإن تقطيع المؤلف يعين على اكتشاف إيقاع المسافة والمقاطع[10] في الجمل من جهة، ويبين الإيقاع النغمي من جهة أخرى، كما يساعد على تسجيل الوقفات واستخدام كل الفجوات الممكنة من أجل تطعيم الإيقاع أو تغييره، ومن المؤكد كذلك أن هذا التجزيء يرمي إلى ضبط السمات المزاجية المستترة للشخصيات التي تحيل بدورها إلى تحديد المشاعر المناسبة، ونورد مثالاً على ذلك: إذا كانت مجموعة من الجمل تحيل إلى تواجد شخصية خادعة، فإن الجمل اللاحقة تبين مشاعر القلق والتوتر لدى باقي الشخصيات.

ومثل هذا الإحساس بخبايا الجمل جدير بالتسجيل لأنه يوجهنا إلى حركة كامنة ـ سواء أكانت ثابتة أو متحركة ـ تتعلق بها كل جملة، ومتى كان عمل المخرج يلجأ إلى هذا التتبع الدقيق، فإنه يتوصل إلى تقييم حركة الجمل الدرامية التي تتأثر بالانقلابات الفجائية والتطورات والنكوصات وذلك حسب طبيعة المتواليات.

وبالنتيجة نستطيع القول إن المخرج ينزع إلى:

أ ـ البحث عن الحدث الداخلي الذي يصلح كمثير للأحداث المستقبلية.

ب ـ تحليل لغة النص قصد العثور على طريقة تجعلها كلاماً مسموعاً، وبتعبير آخر الانتقال من نص مكتوب إلى نص شفوي.

ج ـ دراسة القوى المحركة التي تعمل على ضبط دينامية النص وتحليل نوع الحركة المطلوبة، وكمثال على ذلك نرى مخرج مسرحية «الرينك» قد قسم القوى المتحركة في الجولة الأولى إلى قوة متحركة إيجابية قادته إلى استخدام كل الحركات القوية كالتحدي والتهديد والغضب والتمكن، وإلى قوة متحركة سلبية حملته على استعمال الحركة الضعيفة كالشك والاستهزاء والسخرية والاستخفاف والخوف.

ومن الضروري أن نوضح أن المؤلف يستخدم مجموعة من الحيل ليدمج المتلقي داخله، من بينها الإقناع والإخبار والتسلية والإبهار[11]. لهذا، فمن اللازم على المخرج أن يأخذ حذره ويحافظ على مسافة بينه وبين المؤلف بممارسة قراءة عميقة تساعده على بلورة تشكلات دلالية متحولة تبعده من المؤلف ليقدم رؤية إبداعية فكرية جديدة.

وربما لن يتمكن المخرج من بلوغ غايته إلا إذا قدم رد فعل مضاد يقوي فعل المؤلف، وبصفة عامة، يمكن القول إن أي اصطدام بين فعل النص ورد فعل المخرج يعطي نتائج غير متوقعة تتمثل في إنتاج فعل جديد. ولهذا، فإن محاولة فهم المخرج المسرحية «ليست حالة إعادة إنتاج فقط، وإنما هي دائما حالة منتجة كذلك»[١٢] وبناء على ما تقدم، يتضح أن المخرج لا يهدف من إجراء التجزيء دراسة سلسلة الأحداث التي تشكل لحمة المؤلف ولا يسعى إلى الوقوف عند الأحداث الداخلية والانقلابات الفجائية والأحداث الرئيسية والثانوية فحسب، بل يتطلع إلى تمييز كل المفاتيح الأساسية والاستطرادية التي تطور العقدة. وهذا مايتطلب استقصاء النظام الزمني للوقائع التي تؤسس خيط الحكاية.

١ . ١ . ٢ ـ القراءة العمودية

يحاول المخرج أثناء قراءته الأفقية أن يقيم علاقات بين الانفصالات المتعددة ليلغي الاستمرارية ويبحث عن انسجام الأجزاء المنفصلة، الشيء الذي يجعله يعيش فعل الإيهام فيكون منجذبا بالمقروء. غير أن هذا الإيهام سرعان ما يندثر عندما يمارس قراءة ثانية تنتج معاني شتى تصدع المسار الحدثي للمسرحية. وعلى هذا الأساس فإن القراءة العمودية تورط المخرج في فعل التباعد، حيث يمارس قراءة منطقية تنسق الأحداث بشكل ثان، كما تحاول أن ترفع عقد الأنظمة المقوننة في المؤلف التي تعقد بنيته. وعليه يتجاوز المحتوى الظاهر ليقوم بقراءة استبدالية تغوص في باطن المؤلف قصد إعادة كتابته.

ولهذا السبب يبحث عن الألفاظ ذات التقنين المركب لأنها نشطة وقادرة على إثارة إمكانات مستمرة تتعدى حدود الحكاية وتخرق معايير اللغة المستعملة لتصنع استعمالا تطبيقيا جديدا يخرق قانون المؤلف وينتج قانونا جماليا. ومن المحتمل ألا يهدف المخرج إلى الانتقال بالكلمة من السكون إلى الفعل فحسب وألا يمارس الانحرافات التي تبحث عن المعنى التحتي اللامحدود فقط، وإنما يسعى أيضاً إلى تأكيد أن التبديل قد يستهدف كذلك علاقة الموضوع بالذات، حيث يقوم إما بجمعها وإما بالتفريق بينهما.

ومن الصعب جدا أن يقوم المخرج بتأليف دالات جديدة تغير نظام المؤلف دون أن يهدم خيال المؤلف ليفتحه على بنية خيالية ثانية غير منتظرة قد تحول الشخصيات والفعل. وهذا ما يجعلنا، بطبيعة الحال، نرى أن التجميعات التي شيدها المخرج قد تأسست على حرية الاستقطاب والتوليد بغية العثور على نظام جديد متحرك.

وعلى هذا، يحق لنا أن نطمئن إلى اجتهادات المخرج الذي لا يبغي من عمله إلا خلق مسافة جديدة تحوي تشكيلا دلاليا يبتعد عن الانغلاق ويشيد تشكلا صوريا، وهو لا يبغي من التشكيل الأول والثاني إلا تأليف توازن بين الجانبين، خاصة إذا علمنا أن الطرف الأول يرتكز ـ نسبيا ـ على المؤلف، في حين يعود الطرف الثاني بأكمله إلى المخرج.

ومع ذلك، فإن بروزهما على الخشبة يعود إلى قرارات المخرج الاختيارية فيبقى تطورهما رهين قدرته. لكن ما ينبغي الانتباه إليه هو أنه بمجرد أن تتجسد التشكلات على الخشبة، فإن محاولات المخرج تصبح محدودة، تترك المكان لاجتهادات الجمهور المستقبل الذي يكون بدوره تشكلا دلاليا وصوريا في إطار القراءة الممكنة.

وعلى أي حال، فإن التشكّلين قد يبشان التوضيح ليعوض غموض المؤلف، وقد يستقطبان غموضا جديدا يضع مجموعة العلامات المركبة في الفضاء الركحي. وفي هذه الحالة يمكن الاعتراف بأن «الغموض لا يعود إلى العلامات اللسانية فقط، وإنما ينشأ من التزامنا في إجراء التشكل»[١٣]. وهو ما يظل لغزا يتطلب من المخرج العثور على حل. ومهما كان تواطؤ التشكّلين لبث الغموض، فإنهما يظلان اقتراحا واقعياً من قبل المخرج، تحكمه اعتقاداته ووعيه ثم أوضاعه المعرفية المشروطة بتأثيرات مجتمعه.

وبصفة عامة، فإن موضوع المؤلف المسرحي يثير بعدا تطبيقيا يشمل الجانب الخيالي والمعرفي والتأثير الانفعالي، فمثلا: إن موضوع المجاعة يجعل المخرج يستقطب كل المحفزات القادرة على إغناء الموضوع خياليا كالمرض والأوبئة والموت، ومعرفيا كتمثل فكرة تدهور الاقتصاد، وذلك بالتأثير على انفعالات المتلقي.

وانطلاقا مما تقدم يبدو أن الإبداع لا يكتمل إلا بتدخل المخرج كذات قارئة ومنجزة للنص لا تعود إليه أو إلى المؤلف من أجل أن تبحث عن مقاصدهما، وإنما بتكييف النص في القالب لمخططها [١٤]. وعادة مايلجأ إلى إجراء تدمير الصور والأشكال والأنظمة [١٥] للبحث عن طريق جديدة تفرض تصوره للإنتاج ما دام الإخراج فعل إنتاج نشط يضبط بعض إمكانات المعنى الاحتمالية ويزعزع الاتصال الذاتي للعلامات المسرحية التي لا تستطيع أن تبتكر دلالة محددة لأنها ثابتة وغير متحركة تنقصها الحياة. ولذلك، فهي تحتاج إلى ذات تجريبية تطورها لتتحول إلى اتصال متطور يفرز علامات جديدة فوق الخشبة.

ولا ينبغي أن نعتبر علامات الفضاء الركحي نصا لسانيا، فهي تنتمي إلى:

أ ـ علامات كلامية توجد في الحوارات.

ب ـ علامات حركية تنسج أشكالا متميزة.

ج ـ علامات منظورية تؤلف كل ماهو مرئي.

وبناء على ذلك، فإننا نستشف أن العلامات الركحية تنشطر إلى علامات مرئية (كعلامات الجسد والحركة والإضاءة والديكور والملابس) وعلامات صوتية (كعلامات الموسيقى والمؤثرات الصوتية والكلام الشفوي).

كما لا ينبغي أن نعتبر هذه العلامات منفصلة وخاصة أنها تحيل إلى عالم خيالي آخر، وإنما تتمفصل لتبين عن وظيفتها التكاملية. وكما لا يخفى علينا أن المتفرج يسعى دائما إلى مقارنة هذا العالم الخيالي بعالمه الواقعي المعاش ليستمد تفسيرا ممكنا. غير أننا نشير من جهة أخرى إلى أن مرجع العلامات لا ينحصر فيما هو خيالي، بل يعود كذلك إلى العالم الركحي بصفته حاضرا ملموسا يحيل إلى ذاته ويعبر عن حدوث الفعل هنا والآن.

ومن هنا كانت العلامة الركحية شفافة وصفيقة في الوقت نفسه لأنها تحيل إلى عالم واقعي كما تحيل إلى مرجعيتها الركحية الذاتية وإلى عالمها التصوري الخاص [١٦] وهكذا يبدو أن المخرج لا يحاول تقليد العالم الخارجي، بل يبتكر عالما جديدا ينتمي إلى أساس ركحي، يضم علامات تتمظهر كإطار ملموس بطبيعة كلامية يملك جمالية خاصة.

ومن الحكمة أن نشير كذلك إلى أن المخرج أثناء قراءته العميقة يجد نفسه أمام مجموعة من المنظورات، وبهذا الصدد نريد أن نوضح أن «أيزر» قد حدد منظورات المؤلف الروائي في خمسة وهي: المؤلف والسارد والشخصيات والحدث والقارىء الخيالي [١٧] بيد أننا نرى أن المخرج يواجه ستة منظورات ظاهرة وهي: المؤلف والراوي والشخصيات والحكاية والإرشادات الإخراجية، ثم المتفرج الممكن [١٨] ونرى من جهة ثانية أن المؤلف يحيل إلى منظورين خفيين يتجسدان في منظور سيكولوجي يكشف الجوانب الانفعالية والأخلاقية والفكرية، ومنظور اجتماعي يظهر علاقة المسرحية بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والتاريخي.

إلا أن ما تقدم لا يعني أن المخرج يستطيع الإلمام بجميع المنظورات، وإنما يتعلق الأمر بمنظور واحد يركز عليه أكثر من باقي المنظورات ويتخذه منطلقا لبحثه وتصوره ويعتبره نقطة بؤرية تجمع باقي المنظورات المسرحية التابعة له. ولنذكر بهذه المناسبة أن باقي المنظورات المسرحية تتعين بواسطة باقي المنجزين حيث يختص كل مبدع بمنظور واحد، ويهتم الممثل قبلا بمنظور الشخصية، أما السينوغرافي

ومصمم الديكور فيهتمان بمنظور الإرشادات، بينما يشتغل تقني الإضاءة على منظور الحدث، إذ يصبو كل منهم إلى خدمة منظور المتفرج الممكن.

ومن هذا المنطلق، فإنه يبدو أن المنجزين لا يملكون حرية الاهتمام بأي منظور باستثناء المخرج الذي يستطيع أن يندمج في جميع المنظورات بهدف تأليف آمال هؤلاء المنجزين لكي لا تصطدم المنظورات أثناء اجتماع محتوياتها المحيّنة. ولهذا السبب، فإنه يحدد توزيع المنظورات عليهم منذ البداية حتى يتمكن في النهاية من تأليف الإمكانات المقترحة من قبلهم حسب طريقة محددة لسد النقص الذي قد يعتري بعض المعطيات المبتكرة (كأن يربط الملحقات مثلا بحركة الممثل ليؤكد وجوده).

ومن المحتمل أن تسقط منظورات المسرحية في «التناقض»[19] نظرا لطبيعة اشتغال المنجزين واختلاف وجهات نظر كل واحد منهم، وهو ما يتطلب تدخلا حاسما للمخرج الذي يعمل على مفصلة هذه المنظورات التي أصبحت متناقضة. وبمعنى آخر، يحاول أن يمفصل مختلف القراءات المنعزلة لتدخل في علاقة تكاملية تفرض التوازن.

ومن المعروف كذلك أن منظورات المسرحية تتعرض حتما إلى الانفصال إثر تناول كل منجز مسرحي لمنظور خاص. ولكي يجمع تصورات المنظورات المحيّنة المنفصلة، فإنه ينتقل أولا بين وجهات نظر المنجزين المختلفة ليتوصل إلى فهم تشكيلة كل منظور مرهن، ويميل ثانيا إلى تنسيق هذه الوجهات المختلفة من أجل أن يقيم انسجاما يبرز العرض بصفته نظاما واحدا.

وعليه فإن المخرج يوجه أفق كل ممارسة نحو أفق موحد يقع عليه الإجماع مع المجموعة. غير أن هذا الأمر قد لا يخلو من تعسف يمارس على تطلعات المنجز المسرحي التي تتعرض إلى التعديل أو التغيير تماما، خاصة إذا لم تنسجم مع وجهة نظر المخرج وتنسيقه، وذلك حفاظا على انسجام التصور العام الذي يراعي تنسيق خلفية منظورات الشخصية والحكاية والإرشادات. وعلى أي حال، فإن وجهة نظر كل منجز تأخذ مسافة جديدة إثر تدخل إجراء تنسيق المخرج، حيث يجهل منظورات المؤلف المسرحي اللامرئية.

وبإيجاز، فإن المخرج قارئ نشط يبث مجموعة من الإجراءات التأويلية التي تساعد على فهم النص المسرحي، وتعد قراءته كتابة ضرورية تراعي جوهر البحث وتقوم بتنظيم المسرحية أفقيا وعموديا. غير أن هذا لا يعني أن المخرج يحصل على قراءة تامة وشاملة، وإنما تظل طريقته طريقة ممكنة من بين مجموعة من الطرق التأويلية.

١ . ٢ ـ النص الموجب

هب أن المخرج قد مارس قراءة مستفيضة أفضت به إلى اختيار تصور معين، وأن تنظيمه الأفقي والعمودي قد أدى إلى قلب آفاق النص وتغيير استراتيجياته وأتاح الفرصة لإدخال عناصر غريبة ساهمت في تشكل الدلالة، أو هب أنه قام بعدة تأليفات ألغت الحضور الافتراضي للمتواليات ووصلت إلى المحتوى الظاهر والباطن للمسرحية، فهل نظن أنه قد بلور تشكلا دلاليا ملموسا لدى الآخر؟ وهل ـ يا ترى ـ استطاع أن يبرز للعيان التركيبات المختلفة لعناصره التصويرية؟

منذ البداية نقول: لا، ولا نظن أحدا من الباحثين يذهب إلى عكس ذلك لأن المخرج يتمكن في هذه المرحلة من ترهين النص السالب في مخيلته فقط، وبذلك يكون ملموسا لديه لا لدى غيره بالضرورة، وهو أمر لن

يمكننا من الاطلاع على إبداعه، ولهذا كان من اللازم عليه أن يخطو إلى مرحلة ثانية تعينه على إبراز نص موجب لا يقلد المؤلف الماضي ولا يصفه، وإنما يعيد إحياءه ليصبح حاضرا ومحسوسا.

١.٢.١ ـ الإبداع التصوري

الإخراج هو أثر جمالي تطبيقي وملموس يجعل التصور الخيالي ظاهرا للعيان من خلال الصور المقدمة على الخشبة للجمهور. وقد يجوز أن نقول إن التصور الركحي الخيالي وسيلة ضرورية تبرز ما تعجز عنه اللغة المكتوبة وتكشف جوانب المسرحية الخفية من جهة، ومن جهة ثانية تحرر الشخصيات من التصور الخيالي السالب وتسمو بها إلى التصور الخيالي الموجب كما تنقل التصورات الانفعالية إلى الخشبة.

ومن ثم، فإن المخرج يرهن عالم المؤلف الخيالي بتقديم تفسير بصري للحكاية والعقدة والأحداث، حيث يلجأ إلى إعادة تقسيمها وجعلها مشاهد ذات عناوين جديدة [٢٠]. ومن هذا المنطلق يذهب إلى تقسيم المشاهد إلى: مشاهد رئيسية تصور الأحداث الهامة، وعرضية تحمل الأفعال الثانوية وتساعد على نسج خيوط الفعل الرئيسي تارة، وتحدد المكان والزمان وتؤكد المواقف تارة أخرى.

وفضلا عن ذلك، فإن المخرج يعيد بناء عالم المسرحية الخيالي عن طريق تقديم شخصياته بطريقة ملموسة تراعي وضع الفضاء الركحي، ومما تجب الإشارة إليه أن تصوره للشخصيات يكون متأثرا بتجربته الخاصة وعالمه الثقافي ثم بمنظوره الايديولوجي. بصفة عامة نستطيع أن نقول إن معرفته الذاتية تتحرك لاستدعاء التكوينات المعرفية والصورية الكامنة لا لتحدد هوية شخصية ما وشكلها فحسب، وإنما لتؤطرها ضمن محتوى اجتماعي وايديولوجي جديد. وتأسيسا على ذلك، فإن المخرج يتوصل إلى تصور وضع الشخصيات على الخشبة إذ يذهب إلى تقسيم الشخصيات على مناطق الخشبة بشكل تتطابق فيه سمات الشخصية الفكرية والمزاجية مع المنطقة ومستوياتها لأن تحديد علاقة الشخصية بخطوط الخشبة هو ما يثبت وجودها في وضع يجلب انتباه المتفرج.

وغني عن القول إن هذا التخطيط لا يكون مكتملا إلا بتصور ممثل يقوم بتشخيص الشخصية جسديا وانفعاليا. وفي هذا الإطار تتفرع اهتمامات الإخراج إلى نوعين:

آ ـ إخراج يترجم نص المسرحية حرفيا، لذلك يميل إلى استخدام الممثل كأداة تهتم بإظهار شخصية المؤلف، كما ينحو إلى تسخير جميع الوسائل التعبيرية الركحية لخدمتها.

ب ـ إخراج يخرج الممثل عن إطار الشخصية التي رسمها المؤلف معتمدا على نص ركحي حركي يثبت قدرة الممثل على الإنجاز.

وحسبنا أن ننظر إلى النقطة الثانية لنقف عند التغييرات التي يحدثها المخرج إما للتوضيح، وإما لإحداث المتعة لدى المتفرج ومساعدته على الفهم، وإما لإبراز قدراته الإبداعية التي تجعل الشخصية حية تعبر عن سماتها العاطفية الخاصة كالقلق أو الابتهاج أو التوتر. وبهذه الطريقة «يتحول النص الجامد إلى شيء مرن بين يدي الممثل» [٢١].

ومن هنا نلمس أن المخرج يحول الشخصية إلى إنجاز ظاهر عن طريق حركة الممثل التي تأخذ قدرا وافرا من العناية في تصوره التخيلي، في مظاهره الثابتة أو المتطورة على السواء. وكما هو معروف، فإن جل أحوال تصور الحركة تعتمد على الحواريات (أي معنى الكلمات والجمل) أو الإرشادات الإخراجية.

ونشير من جهة ثانية إلى أن الحركة قد تنزاح عن معنى الحواريات لتغير حالة الشخصية

الوجدانية، فتقلب نظام بنائها وذلك بتنشيط أفعالها كأن تقوي حالاتها الضعيفة بحركة قوية أو تستبدل حالاتها بحركة ضعيفة.

ولئن كنا نعترف بهذا الانزياح، فذلك لا يعني أن الحركة تقوم بتغييرات عشوائية، وإنما تخضع إلى تنظيم دلالي وأيقوني يتولى أمر الحصول على صورة مبتغاة ـ من قبل المخرج ـ تحدد الإحساس الذي يجب أن يكمن في كل حركة سواء أكان إحساسا قويا أم ضعيفا.

وإذا تساءلنا عن سبب اهتمام تصور المخرج بالحركة، فإننا نجده يعود إلى كونها آلية بصرية تجعل المسرحية تنبض بالحياة. ومن ثم، فهي تجلب أنظار المتفرج، خاصة إذا كانت متناسقة فتدل على تماسك المشهد. أما إذا كانت مبعثرة، فإنها تثير اشمئزازه.

كما أن السبب يعود إلى كون الحركة تنقل أحداث المسرحية، إذ تحكي، أو تشخص أو تنقلنا من صورة إلى صورة أخرى بواسطة حركات الجسم (من جلوس ووقوف وخطو..) أو تحمل انطباعات الشخصيات. ولهذا، يحرص المخرج على الاعتناء بطول الحركة وقصرها، وبأوضاعها القوية والضعيفة، وكذا بتصور كمياتها من حيث الكثافة والاعتناء. ولا غرو أن هذا الاعتناء يصبو إلى تصوير الحركة نفسيا، إذ يهتم بترجمة المعطيات النفسية والفكرية والأخلاقية، وتصويرها اجتماعيا عن طريق إبراز القيم الاجتماعية والتاريخية. ولذلك، فإن الممثل يقوم بنوع معين من الحركات دون غيره.

وأنى كان هدف الحركة التصوري، فإنها تكون إما ذات طبيعة واقعية تميل إلى محاكاة حركات الإنسان في حياته العادية متخذة الانفعال أساسا، وإما ذات طبيعة فنية تجسد إبداع المخرج التصوري لأنها تتعمق في النفس فتتكيء على مستوى الكلمة السطحي لتثير الانفعال، كما تعمد إلى التنويع بغية تجنب الملل. على أن الأمر الذي يستوقف النظر هو أن الحركة تقوم في الغالب على الإلقاء. (ولا نتحدث هنا طبعا عن البانتوميم لأن الحركة تستغني عن الحوار) الذي يرتبط بتصور المخرج لنوعية أداء الشخصية. وعلى هذا الأساس يقطع الجمل أثناء قراءته حسب نوع الشخصية.

١ . ٢ . ٢ ـ المشروع التخطيطي

إن مخطط المخرج رسم ركحي مرئي يبرز إبداعه التصوري، حيث يهتم بتحديد حركات الجسد وأوضاعه على الخشبة، ويعتني بتخطيط الحكاية وإبراز حالات الشخصيات الوجدانية. وكما هو معلوم، فإن الخشبة تنقسم إلى خطوط وهمية غير محددة : أفقية وعمودية، مائلة ومنحنية ومستقيمة، يستثمرها المخرج ويتمكن من وضع تقسيم محدد يبرز الحالة التي يرغب في تصويرها.

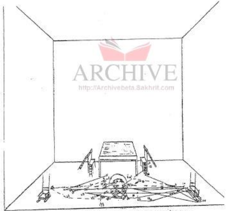
ولا مراء في أن هذا التقسيم يخضع لنظام متماسك ومتميز يبرز قدرة المخرج على خلق أنظمة تخطيطية ترتبط بالوسط الدلالي الذي اختاره، وتستدعي مرجعيات متعددة. وبهذا نسجل أن الممارسة التخطيطية تخرج الدلالات من إطارها الاحتمالي وتخضعها لأنظمة تركيبية تعود إلى قرارات المخرج الاختيارية.

إن التخطيط يخلق ظروفا جديدة لتلقي الموضوع إذ يوقظ نشاط تلقي المتفرج للعرض ويدفعه إلى ملاحظة التغيرات المارسة التي تدل على نشاط أنظمة التخطيط التركيبية كما تدل على استمرارية تحرك عملية الإبداع والإعداد.

وهكذا، نستنتج أنه إذا كان مخطط المؤلف المسرحي يبدو شكلا فارغا وغير محدد يمكن ملؤه بمعرفة ممكنة، فإن نص الإخراج يكون ممتلئا ويملك بنية محددة تكشف واقعا تصوريا.

وبما أن التطرق إلى تفاصيل مخططات الإخراج يتطلب الوقوف عند مثال ملموس يحدد عمل المخرج على عرض معين نظرا لصعوبة الحديث عن تخطيطات الإخراج بصفة عامة، فإننا سنقوم بتوضيح مخطط الجولة الأولى والثانية لعرض «الريتك» لكي تبرز أنواع الخطوط التي استعملها المخرج ولا ندعي في هذا المجال أننا سنقوم بتحليل مخططات العرض بأكمله لأن الأمر يتطلب بحثا مستقلا، وإنما نميل إلى تقديم مثال يبرز قيم المخططات الحركية.

وهكذا نجد الإخراج قد آل إلى تقسيم خطوط الجولة الأولى إلى خطوط أفقية وعمودية، مستقيمة ومائلة ومتقطعة، ويبدو ذلك جليا من خلال رسم الجولة الأولى :



رسم الجولة الأولى : الخطوط المسترسلة تخص الوديل، والخطوط المتقطعة تخص الكاتب

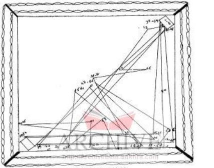
وكما نلاحظ، فإن المخرج لا يسلك إلى الطرق الملتوية في هذه الجولة لأن الحدث مازال يناقش في بداية مسألة الفعل والكلام ويتساءل حول هوية الكتابة. وعليه، فإذا كان «الموديل» [٢٢] يرى في الكتابة فعلا يستحضر الماضي ويوثق الحاضر ثم يعطي صورة ممكنة للمستقبل، فإنه لدى الكاتب كلام يعود إلى الفقراء، ليعبر عن عذابهم، ويعلن مواجهتهم للتيارات المتملقة. وإذا عرفنا هذا لم يبق أمامنا إلا الاعتراف بأن الكتابة «لدى الكاتب» تميل إلى البحث عن حرية مطلقة تتطرق إلى قضايا الناس وترفض تمويه الحقائق. لكن «الموديل» يرى أن مثل هذه الكتابة المتوارية لا تحوز على إقبال الناس ولا تسعى إلى الحصول على المال والغنى، لهذا نراه يستنكر الحديث عن الحرية لأنها تظل اختيارا نظريا لا أساس له في الواقع.

وبناء على ذلك، نستطيع أن نقول إن الخطوط الأفقية التي يشغلها «الطراز» توضح حالته الوجدانية التي تتذبذب بين الشعور بالراحة والضيق. أما «الكاتب»، فإنه يوجد أحيانا في خطوط عمودية مائلة (وهي قليلة) تدل على توتره وتبرز طموحاته التي مازالت متصارعة بداخله. وأحيانا أخرى يوجد في خطوط أفقية مائلة تؤشر على بساطته وتواضعه، وخطوط أفقية متقطعة توضح حيرته بشأن تحديد الحقيقة.

ونستنتج من هذا التوضيح أن خطوط كل شخصية من الشخصيتين السابقتين تبدو منفصلة نظرا لاختلاف آرائها ومواقفها : الأمر الذي سيدخلها في صراع حاد يبرز في الجولة الثالثة، ويمكننا أن نجلو ذلك من خلال رسمي الجولة :



الجولة الثالثة رسم ١ : تحركات الموديل



الجولة الثالثة رسم ٢ : تحركات الكاتب

وانطلاقا من الرسم الأول يبدو أن «الموديل» يختص بـالخطوط العمودية المائلة قليـلا، فما السبب يا ترى ؟ كان من المفروض أن يشغل «الموديل» الخطوط العموديـة المستقيمة نظرا لتوتره الناتج عن الشعور بإهدار كـرامته، لكنه كان يحاول مداراة غضبه ليبـدي انتصاره على الكاتب، لهذا كان يحدثه عن النجاح الذي يحققه أصحاب الجوائز الـذين يحتفل بهم في المنتديات الدولية وتخصص لهم حملة إعلامية كبيرة. ولإبراز حالته النفسية المضطربة، فإن المخرج خصه بالخطوط المائلة قليلا.

أما الكاتـب، فإن تحركاته ــ التي تحتل موقـع الخطوط العمودية المائلـة ـ قليلة (انظر رسـم ٢) لأنه يتصرف أحيانا بمـرونة كبيرة ويفكر مليا رغم توتـره ليثبت تشبثه بالكتابة عـن السجون والمستشفيات العقلية وحالة السكن البدوية... ومما يمكن أن نقف عنده بهذا الصدد هو وجود خطوط مستقيمة تعبر عن الرأي الصارم لكل شخصية.

ومن هنا، فإن المخرج لا يجزىء سنن المؤلف، وإنما يعيد قوننتها بـاثا إرسالية خاصة عن طريق باث ظاهر متحرك (الممثل) وباث ظاهر صامت (التخطيط الركحي) وهكذا تنتقل الرسالة إلى المتفرج عبر ممر تواصلي مرئي وسمعي يضم نظاما مزدوجا : شفويا وصوريا.

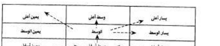
إن هذه الخطوط تجعل الخشبة مكانا يجمع مجموعة من العلامات التي قد تكون منعزلة أو متصلة داخل الفضاء، تلزم المتفرج إعطاءها معنى جديدا. غير أن هذا لا يمنعنا من ملاحظة كون هذه الخطوط لا تنتشر في كل مناطق الخشبة، وإنما تتوزع حسب تقسيمات المخرج. وهكذا يظهر أن المخرج قد اشتغل في الجولة الأولى على مناطق محدودة هي: يمين الوسط والوسط ثم يسار الوسط. أما يسار الخشبة الأعلى، فلم يلتفت إليه إلا مرتين، ويمكن أن نوضح ذلك في الترسيمة الآتية (٢٣)*:



ومما يلفت الانتباه أن باقي مناطق الخشبة ظلت خالية، مما أفقدها توازنها. وربما يعود سبب الاشتغال على يمين الوسط ويساره رغم أهميتهما القليلة إلى كون الأحداث مازالت في بدايتها. أما في الجولة الثالثة، فإن المخرج اشتغل في وسط الخشبة فقط لأن الأحداث بلغت وضع المواجهة الكاملة بين «الكاتب» و«الموديل» ولهذا قام بوضع إطار يصور حلبة المصارعة باعتبارها خشبة ثانية، في حين جعل «الزيطة» و«الريبطة» (وهما الراويان وقائدا اللعبة) في اليمين واليسار والأعلى نظرا لتضاؤل أهميتهما، فضلاً عن كونهما شخصيتين ثابتتين تشاهدان عرضا مسرحيا داخل الخشبة. ومن هنا يكون المخرج قد استغل في نظرنا تقنية «المسرح داخل المسرح».

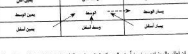
إلا أن ما يثير الانتباه من جديد هو أن المخرج قسم هذا الإطار إلى مناطق تشبه تقسيم الخشبة. ومن هذا المنطلق نراه قد ركز على الجزء الأمامي «الركح» بصفة خاصة بالإضافة إلى استغلال جل مناطقها، ويبدو ذلك جليا في الترسيمتين التاليتين:

تحركات «الموديل» فوق مناطق الخشبة



* الخطوط المتقطعة تدل على أن استعمال المنطقة كان قليلا عكس الخطوط المتصلة.

تحركات «الكاتب» فوق مناطق الخشبة



إن إطار «الرينك» يبرز جزءاً من عالم ممكن تحتدم فيه حالتان نفسيتان تحاول كل منهما أن تثبت ذاتها، لذلك نرى «الكاتب» و«الموديل» ينتقلان من اليمين إلى اليسار في الجزء الأمامي من الإطار.

ويمكن أن يقال بصفة عامة إن المخرج قسم الخشبة إلى مركزين في هذه الجولة وهما:

أ ـ مركز مباشر يوجد في الوسط ويتفرع إلى مركز بؤري مباشر في الوسط الأسفل ذي خاصية صراعية، ومركز بؤري مباشر في اليسار الأعلى للإطار ذي خاصية تقنية تستعمل الجزء الخلفي للإطار ثم مركز بؤري مضاد (في اليمين الأعلى للإطار) يؤكد الأحداث لذلك تقل فيه الحركة.

ب ـ مركز غير مباشر يشمل اليمين الأعلى واليسار الأعلى للخشبة يشغله «الزبط» و«الربطه» اللذان يدعوان متفرجي القاعة إلى تركيز انتباههم على وسط الإطار. وهنا نلاحظ مرة أخرى أن التدرج يصبو إلى خلق صلة وجدانية مع الجمهور. وقد لا يجادلنا أحد إذا أقررنا أن هذه التقسيمات تهدف إلى تحويل المؤلف المسرحي إلى لوحة بصرية تشمل أشكالا منتظمة (مثلثات حادة ومتسعة وضيقة، ودوائر..) تعطى صورة فنية تشكيلية تبرز قدرات المخرج العالية على التخطيط والتنسيق، خاصة أنه يلجأ إلى آلية التنويع ليجتنب الرتابة. ليس هذا التنويع اعتباطية، وإنما هو وسيلة تراعي تطور أحداث المسرحية وتطور الفعل لممارسة تأثير مزاجي يساعد على تركيز انتباه المتفرج. ولعل هذه الأشكال تشكل فضاء ملموسا يجسد داخل المكان وخارجه وهو ذو ثلاثة أبعاد: عمودي، وأفقي، وعمقي، توحي بالتسلسل الاجتماعي.

ولا نحسب أن القارىء الذي تتبع معنا هذه المراحل التفسيرية لم يتلمس بعد أن الفضاء يضم ثلاثة فضاءات: أولا: فضاء النص الممكن، وثانيا: فضاء التصور المحقق بواسطة النص الفعلي، وثالثا: فضاء الركح المجسد بالحركة والحوار والمنظور. كما أننا لا نحسب أنه لم يتوصل بعد إلى أن الخشبة (باعتبارها مكانا ماديا ملموسا) تتطلب ملء فضائها بلغة درامية تشترط وجود الديكور والملحقات والسينوغرافيا والبانتوميم والإلقاء والإضاءة، وتظل مفتوحة ويمكن تأويلها بطرق مفتوحة.

١ . ٢ . ٣ ـ تحديد الإيقاع

تترك اللغة الصورية والحركية والكلامية إيقاعات حيوية مرئية وسمعية تنعكس على جسم المتفرج حسياً وانفعالياً. ويهتم المخرج بتوزيع هذه الإيقاعات على العناصر التالية:

أ ـ الحوارات (أو الإلقاء) من حيث السرعة والبطء والاعتدال.

ب ـ الصوت من حيث الارتفاع والانخفاض وتغييرات الطبقات الصوتية، فضلا عن إيقاع الموسيقى والمؤثرات الصوتية الصادرة من خارج الخشبة.

ج ـ الحركة من حيث الوقفات والدخول والخروج والتوقيت والسرعة والبطء والتنويعات.

د ـ الشخصيات من حيث مواقفها وانفعالاتها.

هـ ـ الانفعالات من حيث التوتر العالي أو المنخفض ومن حيث تنويع الهبوط والارتفاع.

بصفة عامة تساهم هذه العناصر في نظم الإيقاع الأساسي للمشهد في قوته أو سكونه أو توازنه وهو إيقاع ضروري لا يمكن استبداله إلا إذا غيرنا محتوى المشهد وفكرته.

غير أن ما قلناه لا ينفي ممارسة بعض التغييرات على الإيقاع العرضي بواسطة الحركة والصوت لأنه يضم المعاني الجزئية للكلمات والجمل، بل يجب إدخال عدة تقسيمات إيقاعية لتجنب الرتابة والتأثير على حالة المتفرج النفسية بسرعة.

لقد تأكد لنا ـ مما سبق ـ أن الإخراج صوت جديد يزاح عن المسرحية ليقدم واقعا آخر يشمل واقع المسرحية الافتراضي، ويجمل بنا أن نقول إنه يقدم كإجراء شمولي يجمع كل السياقات الممكنة بأسلوب معين يضم تصوراته ونظامه الإيديولوجي ووسائله الفنية ومعطياته النفسية.

ومن هنا كانت ضرورة كتابة نص الإخراج من أجل ضبط تطورات الإخراج من حيث الأساليب والتيارات [٢٤] من جهة، والوقوف على وثائق تحفظ الإخراج مكتوبا وتضبط مختلف الإنجازات لمسرحية واحدة في مراحل تاريخية متفرقة بواسطة مخرجين مختلفين من جهة ثانية.

ويعتبر دفتر الإخراج وسيلة ضرورية ترهن السكوت النصي L'Imedit Textuel وتحوله إلى مقول ظاهر على الورق يشمل كل التخطيطات الإخراجية الركحية، وكل التوجيهات التي يصدرها المخرج للممثلين والتقنيين. وباختصار، إنه يقدم نصا إبداعيا موجبا يركز كل تفاصيل عمله، ويجمع أنواع كتاباته النثرية والترقيمية والصورية والترميزية والرسمية والموسيقية التي توفر مجموعة من القوانين المتكاملة أو المتداخلة أو المتقاطعة.

وبذلك يصبح دفتر الإخراج «تجسيدا مكتوبا وتجزيئا كاملا للعمل الركحي، يكشف لنا رؤية المؤول الداخلية» [٢٥] والتي لا توجد لتسجل ملاحظات سيكولوجية حول الشخصية ولتدرس دلالات الحوارات المحتملة فحسب، ولا تتجه إلى تحديد تحركات الشخصية وأوضاعها وكذا كل التعليقات الوصفية فقط، بل لترسم أيضاً كل تقسيمات الأدوار الممكنة من أجل تحديد أفعال الممثل الجسدية والنفسية.

كما أن المخرج لا يرسم مشروعه ليبرز نياته الظاهرة والمختفية، بل يسجل كل الروابط المادية والركحية من ديكور وملحقات وسينوغرافيا وإضاءة وملابس وماكياج وتسجيلات صوتية وطرق الإلقاء وأوضاع الحركة التي يراها تتجه إلى تشكيل خطاب فني. وإذا كان المخرج يستعمل هذه الملاحظات، فإنه لا يسعى إلى وضع طرق وعرة تضفي الغموض وإلا لما كان يصل إلى وضع تنسيق ظاهر، بل يلتفت إلى كل ما يراه

قريبا من عملية تسهيل الفهم عسى أن يبلغ وضوحا تاما بحدد التقسيمات الركحية وأوضاع حركات الممثل (من حيث نوعيتها وكثافتها ومدتها)، والانعكاسات الصوتية وإيقاع العرض.

فهل هناك إذن ما يمنعنا من اعتبار مخطط المخرج كتابة جديدة ؟ في الواقع لا، لأن المخطط يحدد وضع الأدوات التعبيرية ومجال اللعب ويضع - بمعنى آخر - الإرشادات الشكلية التي تبرز البتر الممارس من قبل المخرج أو الحشو الإضافي الذي يستهدف توصيل عدد كبير من الأخبار.

هذه إذن إحدى إيجابيات النص الموجب، لكن نتساءل ثانية هل يمكن الاكتفاء به، خاصة أنه يضع نظاما رمزيا يحتوي على علامات مقوننة غير متحركة ؟ الحقيقة أنه ينفتح على نوع جديد من العلامات الممكنة. ومع ذلك، فإن الفضاء والزمان يظلان غامضين ويلزمهما تطبيقا على الخشبة يحول النص الموجب إلى عرض فرجوي قد يتخلله تغيير جديد.

١ . ٣ - تنسيق أفعال التلقي

قد تسمع أن «الكاتب.. والرسام والمؤلف الموسيقي والممثل يتعاونون تحت إشراف المخرج الذي يكون بالنسبة إليهم بما هو عليه رئيس الجوقة بالنسبة للموسيقيين»(٢٦) وقس على ذلك سائر المنجزين الآخرين «السينوغراف ومصمم الديكور وتقني الإضاءة ومصمم الملابس ومنجز الماكياج» الذين يساعدون في خلق الجو العام للفضاء الركحي، ويؤدون خطة المخرج المنسقة.

إلا أن ذلك لا يعني أن المخرج يفرض سلطة مطلقة تجعل المجموعة تابعة ومنفذة بدون جدال، بل قد يستند عملهم منذ البداية على مناقشات مرنة تدرس إمكانات التأويل وأبعاده وتظهر الإبداع المستقل لكل منجز الذي لا يذوب في التوجيهات الإخراجية. إن الأمر يفترض مناقشة اختيارات المخرج الجمالية والتقنية، وطرح أسئلة حول الطريقة التي يتبعها لتقديم العرض قبل اختبارها أخيرا على خشبة المسرح.

١ . ٣ . ١ - المخرج وخاصية التأليف

إن أكثر الناس لا يعلمون أن المخرج يعهد بالمسرحية إلى ممارسين مسرحيين ينتجون نصوصا تنتمي إلى حقول إنتاجية متعددة، وربما يخيل إليهم أن المخرج هو المبدع الوحيد، ولكنهم في حقيقة الأمر لا يعلمون أن العرض هو مكان لتقاطع مجموعة من النصوص. حقا، قد لا نجادلهم في أن المخرج يؤسس لاستمرارية بين نصوص متعددة، وأنه يعمد إلى محو الاقتراحات التي تخلخل مشروعه المنسق، إلا أن ذلك لا ينفي تناص مجموعة من الإبداعات داخل العرض، تكون وليدة عملية تأويلية فنية.

وفي هذا المجال نجد السينوغراف يبني الفضاء الركحي ويعد نظاما منسجما يحتوي على محتويات مختلفة تحيل أحيانا إلى الواقع، وقد لا تقيم معه إلا علاقة وهمية أو رمزية. والحق يقال إن السينوغراف يقدم مشروعا واضحا قابلا للانفتاح ينشيء أماكن ركحية تعبر عن المواضيع التاريخية والاجتماعية.

وعلى هذا الأساس، يبدو أن إنشاء الفضاء المسرحي هو عمل سينوغرافي في الدرجة الأولى لا يتم دون مخطط هندسي يراعي شمولية الفضاء الركحي، وضرورة تنسيق علامات الخشبة وفضاء القاعة. لكن ماتجب الإشارة إليه أن هذا المخطط يتكيء على معطيات سابقة وهي المسرحية واقتراحات المخرج.

والظاهر أن السينوغرافي لا يكتفي باقتناء وسائل مادية تنتج صورة ملموسة تساعد المتفرج على فهم العالم الركحي والواقعي، وإنما يبحث كذلك عن مواد ركحية أخرى من (ديكور وملحقات وإضاءة ومؤثرات صوتية وجسد الممثل...) تجسد الإجراء الدلالي وتنقل خطابا ركحيا.

وسواء أكانت الصور التي يعرضها السينوغرافي تتكون من خطوط أو كتل أو أشكال، فإنها تحرص على إبراز خطوط الحدث العريضة، واحترام تفاصيل إبداع المخرج، وعلى العموم، فإن هذه الصورة تترك أثرا خاصا على المتفرج فيتطلع البعض إلى الموضوع الذي تنقله، في حين يذهب البعض الآخر إلى تذوق «جمال التكوين، ويذهب آخرون إلى أعمق من هذا ليتذوقوا معالجته للخط والكتلة والشكل ونجاحها في نقل مزاج نفسي معين للمشاهد، مزاج يتماثل مع مادة الصورة وموضوعها»[٢٧].

أما مصمم الديكور، فيعطي معادلا تشكيليا للمسرحية، حيث يحرص على تبسيطها أو تعقيدها من أجل إثارة انتباه المتفرج وخلق المتعة لديه. ورغم أنه يكون مقيدا في بداية عمله بمقترحات المسرحية، فإنه غالبا ما ينزاح عن إرشاداتها، ويبتكر أشياء غير موجودة تفصله عنها بهدف جعلها كاملة. ولا نحسبه يتخيل تصميماته المختلفة دون أن يأخذ بعين الاعتبار تصور اللعب ودون أن يراعي علاقة الممثل بالفضاء. لهذا، فهو يجنح إلى وضع أسلوب خاص يستغل مجموعة من الوسائل المرئية لجعلها محسوسة.

ونحسن بنا الإشارة إلى كون مصمم الديكور يتبع إما أسلوب التبسيط وإما أسلوب التعقيد : فأما النوع الأول، فهو أسلوب تقليدي عرف منذ العهد الكلاسيكي يحرص على الاستجابة لكل طرق الإيهام البصري والسمعي، لذلك يفقد حريته لأنه يصبح طريقة تقنية تكتفي بتقليد الأشياء الواقعية.

وأما النوع الثاني، فإنه يتخلص من الرؤية الواقعية لأنه يتأسس على مسافة تشكيلية تميل إلى التجريد وتخطيط الأشكال، وهو ينقسم بدوره إلى تيارين :

تيار يزخرف المكان الركحي بالخطوط والألوان، ويهتم بانعكاسات الإضاءة على الديكور، وتيار يهتم بجسد الممثل وعلاقته بالديكور[٢٨] ومهما يكن من اختلاف بينهما، فإنه يبدو أن الأسلوب التصويري يصبح متساويا مع باقي المكونات الركحية لأنه يحول الخشبة إلى لوحة فنية.

ومن الملاحظ أن النوع الأول يفرض صورة واقعية صارمة، في حين يحرر النوع الثاني المتفرج من الصورة ويفتح له سبيل التخيل. وأيا كانت أهداف النوعين معا، فإنهما يرهنان بنية المسرحية التصورية ويبرزان الخطة التنسيقية للمخرج.

وينتج مصمم الملابس عالما مرئيا ذا قيم دلالية تنقل معرفة تاريخية (حول عصر المسرحية) واجتماعية (حسب نوع اللباس). كما أن الترتيب اللوني لا يكشف داخل الشخصية وعواطفها فحسب، بل يعبر عن أنماط الوجدان التي تحكم المسرحية. وفضلا عن ذلك، فهو يشتغل علامة في الفضاء الركحي ويحوز نظاما خاصا يترجم تنظيمه الظاهر ويساعد على قراءة الفعل المسرحي.

وبما أن «الوجه هو مرآة آليتنا السيكولوجية»[٢٩] يعرض الإحساسات العميقة، فإنه يجب الاعتناء به من قبل منجز ماكياج مختص (ذي ثقافة فنية متميزة تتوفر على معرفة الرسم والنحت وصنع الباروكات)

يحرص على إبراز عواطف الشخصية الداخلية من حزن وفرح، إلا أن ذلك يقتضي التعرف على عضلات الوجه وضبط وظائفها من أجل إبراز الفكرة المستهدفة. ولا نحسب أحدا ينكر أن ألوان الماكياج تساعد الممثل على ضبط مزاج الشخصية وسماتها المتميزة سواء أكانت ضعيفة أو قوية.

ومن المعروف أن العناصر التعبيرية السابقة من سينوغرافيا وديكور وملابس وماكياج ما كانت لتظهر على الخشبة لولا حضور الإضاءة التي تبرز بقدرتها التشكيلية علاقات الممثلين المتبادلة بهدف نقل الذوات المبدعة للأفكار المقترحة. ومن هذا المنطلق، يمكن القول إنها تخلق الفضاء الخاص للعب، حيث تربط الممثل بمحيطه الفضائي أو تعزله بالإضافة إلى الإمكانات الأخرى.

ونستطيع أن نجزم بأن الإضاءة تبشر مسافة الفضاء الركحي أو تغير حدودها لتعكس تعديلات هندسية مختلفة تبلور جو المسرحية العام وتحدد جانب الشخصية النفسي. وفضلا عن ذلك، فإنها تهتم بتوضيح علاقة الزمان والمكان، كما تحيل إلى واقع الفضاء خارج الخشبة.

ولعل هذه الشروحات التي سطرناها كانت لازمة لتقرير أن كل منجز مسرحي يتحرك «بشخصيته الخاصة يصبح كاتبا بدوره»[٣٠] ولتثبيت أنه ليس منفذا لخطط المخرج، وإنما هو منتج لنص إبداعي يسمح بفهم الإنجاز الركحي، كما يحيل إلى استنتاج أن العرض هو عمل مفتوح تتواصل بداخله مجموعة من الإبداعات.

وعلى كل حال، فإن نصوص المجموعة تنتج توجيهات إجرائية توفر ظروف تلقي العرض المسرحي وتبقى مراقبة من قبل المخرج الذي يسهر على تركيب العناصر الإبداعية المختلفة ليبلور تصورا خياليا متسقا وتشكلا دلاليا يتجنب كل اصطدام. وعليه، فإن حركات المخرج ثلاث، تتجه أولاها إلى المسرحية، وثانيها إلى إبداعات باقي الذوات الممارسة فوق الخشبة، وثالثها إلى إبداعه الخاص.

٢.٣.١ ـ التركيز على الممثل

لا نريد أن نطيل شرح عملية تنسيق المخرج لأفعال تلقي مجموعته، كما لا نريد أن نتجه إلى توضيح تلقي الممثل لأننا سنتطرق إليه في النقطة اللاحقة، وإنما نبتغي الالتفاف إلى شيء مهم هو أن حركة المخرج تجاه سائر الذوات المبدعة على الخشبة تتجه بالدرجة الأولى إلى الممثل، لأنه ينجز الخيط الرابط بين الخشبة والقاعة مباشرة.

هذا هو سر التركيز على الممثل الذي يحول المسرحية من حالة خرس إلى حالة تضج بالكلام، وإلى حركات وصوت وإيقاع، فيترجم تحركاتها الداخلية، ويرهن دلالاتها الاحتمالية بتقنياته الخاصة التي تمنح الفضاء أوجها متعددة. وفي هذا السياق نشير إلى طرق تعامل المخرج مع الممثل لنسجل اختلافا بيّنا بين اتجاهين: اتجاه يعامل الممثل كالدمية فيزوده بكل الخصائص والحركات الكبيرة والصغيرة ليتحول إلى آلة منفذة لأوامر المخرج.[٣١] واتجاه يتأسس على المناقشة والمحاورة، إذ يستمع المخرج إلى اقتراحات الممثل حول عقدة المسرحية وشخصياتها وموضوعها، ويجلو كل الأسئلة التي يطرحها الممثل بصدد التحركات والأوضاع الممكنة فوق الخشبة. باختصار، إنه يترك للممثل حرية الإبداع والتصور.[٣٢]

ونحن ـ مع هذا ـ لا نقول إن المخرج يعطي للممثل حرية مطلقة، وإنما يتدخل ليوجه تصوراته حول

الشخصية، وليفسر له بعض خصائصها، فيتوصل إلى التعبير الانفعالي المرغوب فيه، وتشخيص أوضاعها بحركات تحرص على سرد الحكاية، وتشكيل أشكال بلاغية فنية تجلب انتباه المتفرج.

ومن الحقائق المعروفة كذلك أن المخرج يدرس أوضاع جسم الممثل على مناطق الخشبة ومستوياتها، ليؤكد حضوره، ويستغل تنويعات الأوضاع الممكنة بهدف تكوين صورة تشكيلية تخلق لدى المتلقي صلة وجدانية قوية أو ضعيفة أو متلاشية.

ولما كانت المسألة كذلك، فإنه لا يسعنا إلا أن نؤكد أن أوضاع جسد الممثل تعمل منبها لحواس المتلقي وحالته النفسية، وتثير لديه التطلع أو التأمل... وفي مقابل ذلك تعطي الأوضاع العشوائية أشكالا غير منتظمة، تقلقه وتوتره.

وخلاصة القول، إن المخرج لا يستطيع أن يرقى إلى درجة الإبداع إلا إذا تخلص من قيود المؤلف، وانصرف إلى طرق أخرى تفرز طاقاته الإبداعية، وتحول المكتوب شفويا متحركا فوق الخشبة أمام جمهور حاضر حي.

٢ - فن التلقي والأداء لدى الممثل

ذلك هو شأن تلقي المخرج للنص المسرحي، فما شأن الممثل يا ترى بعملية التلقي؟ وما نصيبه من الإبداع؟ أيحاول تنفيذ خطة المخرج فقط؟ أم يتعلق الأمر بابتكار متميز يحتاج تركيز الانتباه لاستيعابه؟ على أية حال لا ننوي الإجابة عن هذه الأسئلة في هذه المقدمة الصغيرة، لكننا سنقدم بعض التوضيحات الأولية التي ستمهد الطريق لتحليل الأسئلة في النقط اللاحقة.

كل ما يمكن أن نقوله الآن هو أننا قد نستغني عن المؤلف المسرحي، وعن الإخراج، وعن الديكور والملحقات... إلا أنه لا يمكن أن نستثني وجود الممثل، إذ به يقوم العرض، حيث يكون سيد الحركة والكلمة فوق الخشبة، فينقلنا من عالم ذاتي خيالي إلى عالم خارجي ركحي بواسطة لعبه الدرامي الذي يتكىء على الجانب الجسدي والفكري والنفسي.

ومن البديهي أن يستغل الممثل أثناء عمله ذاكرته الحسية والانفعالية والفكرية لإنتاج فعل مسرحي، يعيد بناء العناصر الشخصية الخيالية حتى تصبح ملموسة لدى الجمهور عن طريق التنفيذ الركحي.

١.٢ - تلقي المؤلف المسرحي أم تلقي إرشادات المخرج

يعد النص المسرحي مثيرا أساسيا ينبه عقل الممثل لخلق شيء جديد. ويكفي أن ننظر إلى التدريبات لنعلم أنه يمارس قراءات متعددة تتيح له فرصة التأمل وخلق الانطباعات حول الشخصية والزمان والمكان، بل قد يلجأ إلى طرح أسئلة تهدف إلى إزالة الغموض. ومن هنا، فإنه يتوصل إلى تشخيص الخاص من العام للحصول على صورة كاملة للدور والخروج باستنتاجات.

إلا أنه لا يهتدي إلى ذلك إلا بلجوئه إلى تقسيم المشاهد، والحوارات، والمتواليات، وتوليد لوحات صغيرة أخرى تحمل عناوين جديدة حسب المعنى الذي حدده، وتتبعه للخط الرئيسي الذي يحكم أحداث الحكاية

وعصرها ومكانها. وعليه، يبدو أن الممثل يقوم بدراسة واعية، تبحث عن أماكن انجراف المسرحية، لتبلور صورا خيالية، يمكن تحويلها إلى واقع مسرحي.

١.١.٢ ـ تلقي النص المسرحي

الظاهر مما سبق أن الممثل يتخذ الخيال ركيزة أولى، ترهن صورة النص المسرحي وصور أشياء أخرى غير موجودة فيه. وبناء على ذلك، نستطيع الحديث عن تدفق التيار الإبداعي لدى الممثل، إلا أنه يظل مشروطا بقدرة تصوره التي تنشطر إلى نوعين: الأول قوي ومتحرك يترك أثرا بالغا في المتفرج، ويساعده على خلق أنواع متعددة من التكيف، والثاني ضعيف يبحث عن الصورة الأساس دون البحث عن الصور الجزئية التي تغنيها مما يفقدها حيويتها وقوتها، ونظن هذا سبب وجود ممثل جيد وآخر متوسط.

والواقع أن ذلك يعود إلى طرق ابتكار الصور حيث نجد النوع الأول يعتبر الخيال موردا لا ينضب، يحقق كل الصور الممكنة، ويضيف معرفة ثانية تغني موهبته التمثيلية، بينما يخضع النوع الثاني إلى متطلبات المتفرج وتقاليده، لذا تكون حدود تصوره محدودة.

ولهذا السبب بحث ستانيسلافسكي Stanislavski عن العنصر الذي يساعد الممثل على تفجير حركة الإبداع الخيالي، وقد عثر عليه في لفظة «لو»، يقول: فكلمة «لو» تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة «لو» نفسها، وهما معا بالاشتراك والاتصال يساعدان في خلق عنصر الإشارة الداخلية[٣٢].

وعلى أية حال فإن كلا الممثلين يتجمان بعناصر تصورهما التي تختمر في ذهنهما قبل المضي إلى التطبيق بعد مدة من التأهب. وقد لا نستطيع إنكار ارتكاز الممثل على موضوع خارجي (وهو المسرحية) يبعث قوة داخلية توقظ إبداعه الشعوري، وتجعله يستحضر صوراً ممكنة تسد نقصه وبياناته. ويغني عن القول إن هذه العملية عقلية بالدرجة الأولى، إذ يعتمد الممثل على آلياته الفكرية والخيالية والإيمائية، ليسترشد إلى تصوير الحدث والمكان والزمان.

ويستدعي مثل هذا التصريح الاعتراف بتحرك جهاز الممثل الإبداعي الذي لا يكتفي بالتصوير الخيالي، وإنما يمر إلى التجسيد عبر قناة جسدية وصوتية، ليصبح مدركا من لدن الآخر. وكما هو معلوم، فإن هذا الإجراء الأخير غالبا ما يستند على الذاكرة الحسية والانفعالية، ليقدم صورا مادية واضحة ومفهومة.

٢.١.٢ ـ تلقي إرشادات المخرج

وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول إن التصور يساعد الممثل على تذليل كل الصعوبات الدلالية التي تحول دون الوصول إلى جوهر شخصيات المسرحية، ويمكنه من فهم خصائص سلوكها ومشاعرها. ومن ثم فإن ارتباطه بالشخصية لا يكون هشا، وإنما يشعر بعودة تعينه على تخيل الخيط الذي يجمعهما، وتمكنه من نقل طموحات الشخصية ودوافعها النفسية وذلك بفضل توجيهات المخرج، وبتعبير آخر، إن الممثل ما كان ليتوصل إلى تقمص الشخصية لولا مساعدة المخرج الذي يرشده إلى تركيز طاقاته في البحث عن أعماقها الداخلية.

وربما كان إجراء الاندماج يساعده على تفحص الشخصية من الداخل واستيعابها بصورة شاملة حتى يستطيع الممثل الارتباط بها، ومن هنا لا نستبعد حدوث اتصال متبادل ينشىء تكيفا متبادلا بينهما. وبهذا الصدد لا يغيب عن بالنا الاختلاف البين بين ستانيسلافسكي الذي يرى أن التكيف يتم لدى الممثل بطريقة تلقائية ولا شعورية وبين بريخت Brecht الذي يراه ينشأ بطريقة شعورية.

وبغض النظر عن طرق التكيف، فإن المخرج يجعل مظهر الممثل يبدو، في كل الأحوال، مزدوجا: ممثلا وشخصية. وربما كان هذا الدافع هو الذي جعل «آن أوبير سفلده تردد أن «كل خطاب يملك باثاً مزدوجا هو باث ملموس يتجلى في لعب الممثل، وباث خيالي يتجلى في لعب الشخصية»[٣٤]

والواقع أن المخرج يوجه الممثل إلى تقصي مشاعر الشخصية وأخلاقها ومواقفها لا ليتعلق بالدور فحسب وينفذه بكفاءة عالية، وإنما ليرنو إلى استغلال طرق خلق انفعالات أخرى متنوعة تبحث عن الميولات المتناقضة لكي تعمل على توحيدها أو الاتكاء على جهة دون أخرى حسب الأهداف الانتقادية التي يبتغي رسمها وتبليغها إلى الجمهور.

وقد يسأل سائل: لماذا يوجه المخرج الممثل إلى هذه الدراسة الدقيقة؟ الحقيقة أنه يهدف إلى توجيه الممثل إلى المواقف الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي تخفيها الشخصية، ليتمكن من انتقادها أو تطويرها. وقد يعود البعض إلى التساؤل من جديد: ما وسيلة الممثل إلى ذلك؟ إنها التعبير الجسدي والشفوي اللذان يحرصان على تقديم تعبيرات معينة تعين الممثل على عرض العلاقات الاجتماعية القائمة في عصره، حتى يتمكن المتفرج من انتهاج مسلك تفكيري يحلل المعطيات المعروضة عليه. وعلى العموم إنه يستعين بالحركة والصوت ليفتح سبل نمو مواقف الشخصية الاجتماعية بطريقة إيحائية حتى «يقدم للمشاهدين إمكانية قبول أو رفض هذه الظروف الاجتماعية»[٣٥]

وقد نسمع من يقول: أو ليس هذا تناقضا؟ كيف نعلن في البداية انسجام الممثل مع الشخصية، ثم نعود فنسجل مسافة انتقادية تحيل إلى انبثاق فجوة بينهما؟ الواقع أن الممثل لا يذوب في الشخصية تماما ولا ينجرف معها، فلو اعتبرنا الأمر كذلك لأعلنا دخوله مرحلة تنويم مغناطيسي تجعله آلة منقذة لمرضها (الشخصية). غير أن ذلك الانسجام الأولي يكون محفزا لإدراك أفعال الشخصية الداخلية والخارجية، ليهتدي إلى إثارة طاقاته الإبداعية التي تشعر بالمسئولية تجاه الدور، فتنحو إلى إبراز واقع الشخصية بعلاقاته وحاجياته دون أن يتحيز له، أو إلى تحويله حسب متطلبات خطته الانتقادية.

وهكذا يوجه المخرج الممثل إلى ملاحظة المعطيات المادية والنفسية التي تتسم بها الشخصية ليعاين تفاصيل تحركاتها الفردية وألوان نشاطها. والجدير بالذكر أنه كلما اتسعت دائرة ملاحظاته زاد تصوره غنى، واتجه إلى توضيح الجوانب المعقدة في الشخصية من حيث حركاتها وصوتها وأسلوب تفكيرها.

إن دراسة الدور أمر جوهري، يحرك الإلهام، ويغري الممثل ببحث الخطوط المتفرقة في المسرحية، ليخلق دوراً متكاملا يربط الفعل الماضي (المسرحية) بالفعل الحاضر (التجسيد فوق الخشبة)، ويفجر علامات تفصح عن راهن الشخصية المركب.

٢.٢ ـ القدرة والإنجاز

إن التشخيص تطبيق فعلي لنشاط التصور، يتم بواسطة النقل البصري والسمعي الذي لا ينجز مهمته لولا الارتكاز على عناصر الجسد من رأس وجذع وأطراف وصوت، وتوفر فضاء ركحي يساعد على تجسيد صور مرئية تخضع للقوانين المسطرة في التقاليد المسرحية، من أجل هذا كانت وسائل التقمص المادية تضفي الحياة على العالم الخيالي.

١.٢.٢ ـ النقل البصري

منذ البداية نسأل: أيستطيع الجسد أن يشخص فعلا الصور الخيالية في الفضاء دون استعمال النص الشفوي؟ أتستطيع هذه الأداة المادية أن تنتج دالات غير متناهية فوق الخشبة؟ ألأجل التشخيص تستغل جميع إجراءات الجسد المختلفة ـ منفصلة ومتناقضة ـ لتفجير تأويلات جديدة؟

أجل إن حركات الجسد تستطيع أن تكشف حدث المسرحية، وتجلو سمات الشخصية الخارجية والداخلية، بل تستطيع أن ترتب ظهورها بشكل منسق يلائم عناصر الموضوع ويتكيف معه، ومع ذلك، فإن التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداة بدئية تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيرا مستقلا يضمن بزوغ المعاني.

إن الحركة تعد إجراء إبداعيا، يتجه نحو تقطيع الوحدات اللغوية النصية، لتبث نصاً حركيا يمكن أن يخضع بدوره إلى تقطيع دالاته واستخلاص سماته الخاصة. وكما لا يخفى علينا، فإن المتفرج يتجه إلى تفكيك المتواليات الحركية، لا ليضبط طرقها الحركية المتعددة، ولا ليقف عند تداخلاتها وتمفصلاتها، بل ليجلو عالم الشخصيات الخيالي ويفهم ظواهره المختلفة.

وقد يضحي المتفرج العادي بعملية تحليل تركيبات الحركة المختلفة لأنه لا يتذوق الخطاب الذي تشكله، ولا يفهم أن التعبير الجسدي هو موضوع خطابات متعددة. لكنه مع ذلك، يحرص على استيعاب أوضاع الجسم وحركاته وإيماءاته، ليستشف مضمون المسرحية، كما يلتفت إلى كفاءة الممثل الجسدية، التي تنتهج أسلوبا ظاهرا يبعد الحركة عن العشوائية.

ومتى انتهى إلى ذلك توصل إلى تمييز الأداء المتفوق من الأداء الرديء الذي يدل على أحد أمرين: إما أن الممثل يفتقر إلى إمكانيات فنية، أو أنه ينطلق من الانفعال، لذلك تبدو حركاته عنيفة، تنطلق كالسهم بدون أسباب ظاهرة، وتناقض في الغالب محتوى الحوارات، مما يبرز طابعا افتعاليا يجهد الممثل، ويتعب المتفرج خاصة إذا لجأ إلى استغلال أكبر قدر من الحركات، وهو أمر؟ لا يدل على جودتها أو ضرورتها، بل إن معظمها يكون غثا يكتسي طابعاً آليا. ومن ثم يبتعد عن التمثيل السوي الذي يقوم على العقل الواعي، ليعطي حركات متزنة.

وبالتالي يمكن القول إن هذا النوع الأخير من الحركات يكشف مرونة بدنية ومؤهلات عالية تنأى عن الحركات المبهمة أو المترددة أو الخرقاء، مما يعطي تمثيلا طبيعيا، يرتكز على الاستجابة الواعية، ويسلك نهجا فنيا واضحا، وبذلك لا ينتاب الحركة ركود أو آلية لأنها تفكر في الفعل وتمهد سبيل انطلاق حركات

كاملة وفاعلة تؤثر في الآخر وتدفعه إلى التجاوب.

لكن نطرح سؤالا حول زمن الحركة الميت: ألا يعد ذلك ضعفا؟ وبما نفسر تلك الوقفات؟ وهل تخلو من المعنى؟ إن توقف الحركة لا يدل على توقف الفعل وغياب المعنى إذ «لا توجد بياضات دلالية بالنسبة للحركية (صمت الدال وغيابه اللذان يحيطان بالإرسالية الحركية ويحددانها) مادام جسد الممثل يعرض على مرأى من المتفرج وأن كل تحرك (أو عدمه) هو معبر»[٣٦] لأنه ينقل انفعالا شعورية أو لا شعورية باستمرار. وبغض النظر عن ذلك، فإن الحركة تعطي أشكالا فنية تضم حركات رئيسية ومساعدة تتشابك تعابيرها لتكون أسلوبا موحدا وقوة جاذبة تحمل دلالات واقعية أو تجريدية.

وهكذا يبدو أن الممثل يستبدل التصورات الذهنية اللامرئية بلغة صامتة ومرئية تكمل اللغة المنطوقة أو تقلب علاقاتها لتصبح الحركة سيدة الموقف، وتحديا صارخا للقوة الصوتية ذلك أن «اللغة لا تخلق التواصل، وإنما تجيب على رغبة التواصل الموجودة قبلا»[٣٧].

وإذا سلمنا بذلك، فإننا سنعترف بالقوننة الحركية Codification التي تحمل معلومات حول الموضوع، ولو استطاع المتلقي أن يفكك هذا القانون لكان هذا أبلغ في إثبات عدم اعتباطية الحركة مادامت تنهل من مرجعية خاصة، وتتآطر بانسجام وتوازن معين قابل للتطور المستمر.

وبناء على ما سبق، يبدو لنا أن النقل البصري يستمد قوته من الميم لأنه يعبر عن حقائق تعجز اللغة المنطوقة عن نقلها، كما يفصح عن المعاني الدقيقة التي تستدعي انتباها خاصا من لدن المتلقي. إن الميم لغة ناطقة توطد حضور الجسد واقعيا، إذ تستخدم كل الترتيبات الخاصة لتضفي وجودا خاصا. ومما تجدر الإشارة إليه أن الميم إجراء قصدي عند الممثل، لذلك يكون مدروسا ومنسقا يحمل نصا قابلا للقراءة.

وقد يختار الممثل الميم لأنه ينفصل اللغة الواقعية والتاريخية ويعكس بصفة خاصة حالته النفسية الذاتية وحالة الشخصية، وبتعبير آخر، يعبر عن «الأنا» و«الهو» (الضمير)، وتشكل الحركات نصا مقروءا لا ينقاد إلى تقليد حركات المحيط، وإنما يميل إلى الاستعانة بإجراء إبداعي حركي وفق مخطط يرسمه المخرج لتسهيل مهمة تسلسل الحركات وتغيير اتجاهاتها.

٢.٢.٢ ـ النقل السمعي

هناك سؤال حتمي يطلب تقديم تفسير واضح هو: هل يكتفي الممثل بالنقل البصري أم يستعين بعملية ثانية تغير قدر المسرحية وتجعلها ملموسة في الفضاء الركحي؟ إنه الإلقاء الذي يوظف الصوت بوصفه مادة جسدية تحرك دالات النص ليصبح ملموسا. على أن الأمر الذي يسترعي الانتباه هو أن إلقاء الممثل يتعدى القراءة العادية، لأنه يمارس تقسيما تركيبيا، يعيد تشكيل بياضات النص وشحن الوحدات اللغوية بالعواطف. ومن ثم، فإنه يتمكن من نقل البنية السطحية والعميقة إلى كلام ظاهر، أي تحويلها من حالتها اللسانية إلى حالة كلامية. وبذلك تتداخل اللغة المكتوبة واللغة الشفوية من جهة، ومن جهة أخرى تتداخل لغة الشخصية وكلام الممثل. الشيء الذي يبرز أوضاعا تواصلية مختلفة.

وكما هو معلوم، فإن الإلقاء إنجاز ظاهر ينقل أفكار الشخصية وطموحاتها، كما يخبر المتفرج بالأحداث التي تتعرض لها أو تلك التي تقوم بها لكي يعوض علاقاتها بالعالم الخارجي. ولا عجب في أن

يختلف الأداء وذلك حسب نوعية صوت الممثل ونوعية الحالة المطلوبة. لذلك يستعمل الممثل أصواتا ونظرات خاصة تلائم حالات التوتر أو الاسترخاء، لتخلق سلم أنغام منسجمة وتراعي متطلبات القاعة من أجل ضبط حجم الصوت وكثافته ومداه.

ولعل هذا الضبط يساعد على إدراك الكلمات بدون جهد متعب من كل جهات القاعة، كما يساعد على خلق أثر طبيعي أو شعري حسب نوع الإلقاء. ومن هنا يمكن للإلقاء أن ينظم الإرساليات الشفوية والمركبة التي تؤلف العرض المسرحي (وإن كانت هذه العملية تخضع في الغالب إلى قواعد عرفية من أجل تحقيق تجاوب مع المتفرج).

نخلص إلى أن للعب الممثل دورا كبيرا في التمظهرات النطقية والحركية، وهو وإن كان يحدد بقواعد اجتماعية ضمنية فإنه يترجم فعل الخيال. وعليه تكون تعابير اللعب في واقع الأمر رد فعل على موضوع تصوري يسمح بالمرور من المجرد إلى الملموس، لإدراك الذات أولا، ولإدراك الآخر ثانيا، ثم تأويل المحيط أخيرا.

وبما أن الممثل لا يستطيع فصل التعبير الجسدي عن الانفعالي، فإنه يشحن الكلمات بعواطف وانفعالات تجعلها حية، إلا أن تلك العملية تتطلب أولا استيعاب الانفعالات التي يوحي بها مضمون الوحدات اللغوية، وتتطلب ثانيا مرحلة خلق حالات نفسية أخرى. ومن هنا يتضح لنا أن الانفعال عملية باطنية تنفث الحياة في الدور.

وهكذا يكتسي الانفعال أهمية قصوى إذ يترجم الوسائل الخفية التي لا يمكن أن تعرض بالصوت أو الحركة، ومما لاشك فيه أن الممثل الجيد ينجح في تجسيد ألوان عديدة من الحالات النفسية، وبذلك يقيم ثلاثة أنواع من التواصل هي:

أ ـ التواصل مع ذاته.

ب ـ التواصل مع صديقه فوق الخشبة.

ج ـ التواصل مع المتفرجين.

وبالفعل، فإن هذه العملية تحقق التواصل خاصة إذا تلافى الممثل التوتر الذي يشل تحركاته ويجعلها مندفعة وزائفة. إن الانفعالات التلقائية غالبا ما تكون قوية يصعب السيطرة عليها فوق الخشبة، وأي محاولة لتكسيرها تنتج برودا انفعاليا يسبب فتورا ملحوظا.

وخلاصة القول، إن التوتر الزائد يسبب اضطرابا عصبيا لدى الممثل والمتفرج على السواء، كما أن فتوره يجعل المتفرج يشعر بالرتابة والملل، لهذا كان من اللازم ألا يتوتر الممثل إلا بالقدر الذي يحتاجه الوضع.[٣٨] بمعنى آخر أن يراقب الممثل انفعالاته لتأتي طبيعية كاملة.

٣.٢.٢ ـ عمل القوى الإبداعية الشعورية واللاشعورية

نستنتج أولاً، أن إبداع الممثل مرئي وحي يرتكز على الحركة والإلقاء، يحول مواد المسرحية الصامتة إلى إنجاز ظاهر، ويستدعي أفكارا وصورا قديمة تحفزه على تكملة الجوانب الناقصة. ومن ثم نستطيع أن

نتذكر أن القوى الشعورية واللاشعورية تؤثر في عملية إبداعه، لأنه يخضع إلى اشتغال الآلية العقلية والآلية النفسية، التي تستغل كل التأثيرات المترتبة إراديا أو لا إراديا.

وحسب ستانيسلافسكي فإن «حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار، كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول: إنها تكون صغيرة أو متوسطة أو كبيرة. وبذلك تحصل على عدد غير محدود من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع»[٣٩] إن تلك القوة تمنح في واقع الأمر من الآليات الشعورية واللاشعورية التي تعد منبعا يحرك الإبداع ويغذيه.

ومما هو جدير بالانتباه أنه كلما توفر مخزون ذاكرة الممثل على مواد مختلفة سهلت مهمة استحضار أفكار وانفعالات مختلفة، وهو أمر يثبت قوة الذاكرة وغناها حيث تسمح بإنجاز تصور خيالي عبر عملية استدعاء بسيطة. وعليه نستطيع أن نقول إن التصور «جسر يوضع بين الماضي والمستقبل»[٤٠].

لكن من أين تنقل ذاكرة الممثل هذا الغنى؟ إنها تمنحه من جانبين:

١ـ الجانب المعرفي الذي يشمل قراءاته المختلفة ومشاهداته وخبرته الفنية.

ب ـ الجانب المجتمعي، إذ يغرف أسس تعبيره الجسدي من محيطه الاجتماعي.

باختصار، إن تجربة واقعه الفردي تكسبه طاقة إبداعية متميزة يسميها البعض بالموهبة لأنه يبدو مرهف الحس وسريع الملاحظة، وهو الشيء الذي يمكنه من تطوير إبداعه اللعبي، حيث يستطيع أن يضفي خصائص حسية على تصوره التخيلي تجعله يمر من التجريد إلى التشخيص، منتقلاً من واقعه الفردي الداخلي إلى خلق علامات مرئية تعطي حضورا واقعيا ومتميزا للعرض المسرحي.

٤.٢.٢ ـ إنتاج العلامات

ونستنتج ثانيا أن الحركة هي علامة متميزة «تجمع وتدمج مجموع الأوضاع داخل الفضاء في ذاكرتنا وفي مخطط جسد المتحرك»[٤١] ولتسطر مرور إرساليات متعددة تحيل إلى واقع خارج الخشبة.

إن الممثل يهتدي إلى ابتكار ثلاثة أنواع من العلامات:

أ ـ علامات جسده باعتباره كائنا فوق الخشبة.

ب ـ علامات لعبية تشمل التعبير الحركي.

ج ـ علامات صوتية.

وتخلق هذه العلامات فضاء مستقلا بذاته يتجاوب مع باقي علامات الفضاء الركحي سواء أكانت بصرية (سينوغرافيا وديكور وماكياج..) أوسمعية (موسيقى ومؤثرات صوتية..)، ويجسد عالم المؤلف الخيالي كما يحث المتلقي على استحضار عالم خيالي ثان.

ولا يغيب عن بالنا أن النوع الثاني من العلامات يساعد الممثل على تنفيذ مهمته، فيهدي له إطارا ركحيا يتحرك فيه (سواء من حيث المناطق أو المسافات الثلاث أو المنظور) ومواد ظاهرة (كالديكور والملحقات) وشكلا محددا من خلال (الملابس والماكياج والأقنعة).

إجمالا، يجد الممثل نفسه أمام أنظمة ركحية تتحاور فيها العلامات، وتنتج دالات متعددة يجب أن يتكيف معها، لتطوير اشتغالها وخلق مجموعة من الاتصالات.

٥.٢.٢ ـ علاقة الفاعل بالمفعول به

ونستنتج ثالثا أن الأمر يتعلق بذات فاعلة وأخرى متلقية حيث تحرص الذات الأولى على خلق التواصل مع الثانية. ويمكن النظر إلى هذه العملية من منظورين اثنين: أولهما ينصرف إلى البحث عما يرضي الجمهور إذ يجلب النكات والمواقف المضحكة قصد جذب تصفيقاته وإعجابه تارة، وإنقاذه من الرتابة تارة أخرى، وبذلك يتحول التمثيل إلى استعراض مجموعة من الحيل والخدع لإضحاك الجمهور مما يفسد ذوقه. وثانيهما يميل إلى «التأثير على الجمهور بطريقة مسرحية فعالة»[٤٢] سواء تعلق الأمر بعرض المأساة أو الملهاة.

وكيفما كان الحال، فإن أداء الممثل ينعكس على تلقي موضوع المسرحية بطريقة طبيعية تشفي الوضوح. ونعتقد أن المتفرج يتقزز من التمثيل الذي تشوبه أخطاء تعبيرية جسدية ظاهرة، أو أخطاء انفعالية مستترة، إذ يحس بخلل ينتاب الدور من حين لآخر.

وتأسيسا على ذلك، فإن استجابة الجمهور الانفعالية المستترة أو الظاهرة تتدفق من خلال التصفيق أو الصفير أو الصراخ، وتبعث في الممثل شحنة عاطفية تهبه قدرة تطوير تشخيصه والتجاوب مع الجمهور. ومن الإنصاف إذن الاعتراف بأن المتفرج لا يتوصل إلى هذه النتائج لولا تنقل انتباهه من حركة إلى أخرى، ومن وضع إلى آخر فيقف عند الفعل القوي الذي يبهره كما يلاحظ الفعل الضعيف الذي يزعجه ويوتّر أعصابه.

استنتاجات

وأخيرا نلاحظ أن المسرح ليس نصا مكتوبا يحتاج قارئا يحيّن أحداثه ويتخيل مناظره، وإنما هو نص منطوق يتحرك فوق الخشبة أمام جمهور حي وحاضر يستخدم جميع الوسائل المادية البصرية منها والسمعية. كما أنه لا يمكن صياغة اعتراف كامل إلا إذا تأكد لنا أن المخرج هو مبدع حقيقي يعطي لإبداعه خاصية متميزة تفرض نفسها، وتبين عن إدراكاته وطاقاته الثقافية وتصوراته التقنية.

وهكذا، فإنه لا يوجد ما يمنعنا من اعتبار المخرج قدرا مرئيا يتحكم في إبداع المؤلف، ولهذا كان في نظر جان فيلار Jean Vilar أكثر إبداعا منه[٤٣] يتحمل مسئولية فنية تجاه إبداعات باقي المنجزين وتجاه الجمهور. ومع ذلك، فإن عمله لا يكتسي وجوداً مادياً أبدياً لأنه ينتهي بمجرد انتهاء العرض المسرحي، في حين يظل نصه الموجب وثيقة خطية شأنها شأن المؤلف المسرحي، وإن كان الأول (النص الموجب) ينزاح عن هذا الأخير لأنه يجسد الصور الخيالية التي تظل سالبة في المؤلف المسرحي.

إشارة

تمثل هذه الدراسة فصلا من رسالة جامعية تقدمت بها لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب الحديث ـ المناهج ـ تحت عنوان «تلقي المسرح ـ المغرب نموذجا»، وتحت إشراف الدكتور حسن المنيعي وقد ناقشتها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس وذلك يوم ٤ ديسمبر ١٩٩٢.

الهوامش

(١) Jean Pierre Miquel, Le theatre et les jours, Flammarion, Paris, 1986, P. 214.
(٢) Vito Pindolfi, Histoire du theatre, ed. Presse de Gerard, Bruxelles, 1968, P226.
(٣) J. Jaques Roubine, Theatre et Mise en scene 1880-1980, Puf, Paris, 1980, P. 41
(٤) J.P. Miquel, op. cit, P. 215.
(٥) Davignaud et A. Veinstein, Le theatre, Larousse, Paris, 1966, P. 66.
(٦) Anne Ubersfeld, L'ecole du Spectateur, Lire le theatre 2, ed. Sociales, 1981, P.19.
(٧) الو رايس، المسرح الحي، ت. داود حلمي السيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ص٢١١.
(٨) الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ت. سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٨٨.
(٩) أخرج مسرحية «الريشة» التي ألفها محمد قاوتي عن مجموعة قصص لإدريس الخوري حسن العطار وقام بالسينوغرافيا علي الروي.
ومما تنبغي الإشارة إليه أننا اعتمدنا على المخطوط وكلمة «الريشة» تعني: حلبة المصارعة.
م: ترمز إلى المتوالية الكبرى
م١: ترمز إلى المتوالية الصغرى
م٢: ترمز إلى المتوالية الأصغر
(١٠) متعلق بمقطع لفظي.
(١١) H.P. Schmit et A. Viala, Savoir lire, Didier, Paris, 1982, P. 7.
(١٢) B. Gloerzel, La Conscience du Recepteur in Oeuvres et Critiques, XII. 2. 1987, ed. Gunter Narr Verlag, Paris, P. 222.
(١٣) W.G. Iser, L'acte de lecture theorie de l'effet esthetique, ed. Sunyen Evelyn, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1985, P. 234.
(١٤) Umberto — Eco, Notes sur la Semiologie de la Reception, Acta Semiotique, Documents IX. 81, 1987, Centre de la Recherche Scientifique, ed. Institut national de la Langue Française, 1987, P. 19.
(١٥) Jean. M. Care et Delyser Francois, Jeu Langage et Creativite, Hachette/Larousse, Paris, 1987, P. 117.
(١٦) A. Ubersfeld, op. cit, P. 50.
(١٧) W.G. Iser, op. cit., P. 71.
(١٨) ما تجب الإشارة إليه أن منظورات المؤلف والشخصيات والحكاية تلازم كل مسرحية، أما باقي المنظورات فقد تغيب أحيانا.
(١٩) W.G. Iser, op. cit., P. 190
(٢٠) قد يعالج المخرج تصميم المؤلف للحكاية أو النص.
(٢١) الو رايس، المرجع السابق، ص. ٢٣٠.
(٢٢) إن مقابل لفظ «النموذج» هو Lemodele أي النموذج الذي يشتغل عليه المؤلف، وفي هذه المسرحية اشتغل محمد قاوتي على نموذج الراة.
(٢٣) هنا يمين الخشبة ويسارها بالنسبة للممثل لا الجمهور.
(٢٤) Jacquot Jeannet et Veinstein Andres, La mise en scene des Oeuvres du passe, ed. Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1957, P. 117.
(٢٥) Pavis Patrice, Voix et Images de la scene: vers une semiologie de la reception, Presse Universitaire de Lille, 1985, P. 150.
(٢٦) J. Roubine, op. cit., P. 64.
(٢٧) الكسندر دين، المرجع السابق، ص ٢٤١.
(٢٨) J. Davignaud et A. Veinstein, op. cit., P. 68.
(٢٩) Buisse Guy et Jean Robille, Maquillages et Perruques au theatre, Puf., Paris, 1980, P. 19.
(٣٠) Pierre — aime Touchard, L'amateur de theatre ou la regle du jeu, ed. Seuil, Paris, 1954, P. 138.
(٣١) الكسندر دين، المرجع السابق، ص ١١٥.
(٣٢) تجدر الإشارة إلى أن عملية اختيار الممثل ليست عشوائية، وإنما تتوقف على انتقاء مميزات جسمانية معينة من حيث الهيئة والصوت والإلقاء ودراسة مزاجه النفسي الخاص ومعرفة تكوينه وخبرته المسرحية.
(٣٣) قسطنطين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، ت. زكي محمد العشماوي وأحمد محمود مرسي، مراجعة دريني خشبة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، بدون سنة، ص٦٢.

(٣٤) Anne Ubersfeld, op. cit, P. 187.
(٣٥) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت. ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت.
(٣٦) P. Pavis, Op. cit. P.99.
(٣٧) Marie Elisabet et Lienesch, Jeu dramatique et education, Les dossiers de Sevres, C.I.S.P Leon No 2, 1977, P. 23.
(٣٨) قسطنطين ستانيسلافسكي المرجع السابق ص١٦٦.
(٣٩) قسطنطين ستانيسلافسكي المرجع السابق ص٢٩٦.
(٤٠) M.E. Dienesch, op. cit., p.17.
(٤١) P. Pavis, op. cit., p.109.
(٤٢) قسطنطين ستانيسلافسكي المرجع السابق ص. ٢٤٣.
(٤٣) Jean Vilar, De la tradition theatrale, Gallimard, Paris, 1963, P. 72.

المراجع باللغة العربية

- لار رايس، المسرح الحي، ت. داود حلمي السيد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٥.
- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ت. سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت. ناصف جميل، عالم المعرفة، بيروت.
- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ت. زكي محمد العشماوي وأحمد محمود صبري، مراجعة دريني خشبة، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، بدون سنة.
- محمد فاروتي الريناء، المخطوط.

المراجع باللغة الأجنبية

- Care Jean Marc et Deby Serfrancis, Jeu langage et Creativite, Le Francais dans le monde, ed. Hachette Larousse, Paris, 1978.
- Dienesch Marie Elisabet, Jeu dramatique et education, Les Dossiers de sevres, CRIP, Leon, No 2, 1977.
- Duvignaud Jean et Veinstein. A, Le Theatre, Larousse, Paris, 1976.
- Eco Umbierto, Notes sur la semiologie de la reception acte semiotique, Document IX, 81, 1987, Centre de la recherche scientifique, ed. Institut national de la langue Francaise.
- Giccoli B., La Conscience de recepteur, in oeuvres et critiques, XII, 1, 1987, ed. Gunter Narr Verlag, Paris.
- Guy Baisse et Bodin Jean, Macquillages et Perruques en theatre, ed. Librairie theatrale, Paris, 1954.
- Iser Wolf Gang, L'Acte de lecture theorie de l'effet esthetique, Tra. Sençyer Evelyne, ed. Pierre Mardaga, Bruxelle, 1985.
- Jacquet Jeanet et Veinsteinandre, La Mise en scene des oeuvres du passe, ed. Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1957.
- Julius Hans Robert, Pour Une esthetique de la perception trad. Maillardclaude, Gallimard, Paris, 1978.
- Miquel Jean Pierre, Le theatre, Flammarion, Paris, 1986.
- Pavis Patrice, Voix et images de la scene, presses universitaires de Lille, 1985.
- Roubine Jean Jacques, Theatre et mise en scene, 1880-1980, Coll. Literature moderne, Puf, 1980.
- Schmitz M.P. et Viola. A, Savoir lire, col. 1 re, ed. Didier, Paris, 1962.
- Touchar Pierre Aime, L'Amateur de theatre ou la regle du jeu. ed. Seuil, Paris, 1954.
- Ubersfeld Anne, L'ecole du spectateur, lire le theatre 2, ed Sociales, Paris, 1981.
- VilarJean, De la tradition theatrale, collides, ed. Gallimard, Paris, 1963.

من مسرح الخيال العلمي

الاغتراب التكنولوجي في مدينة بلا عقول

دراسة تحليلية مضمونية مقارنة

د. أحمد العشري

يزدهر الأدب (اليوتوبي)[1] عادة بازدهار العلم، فقد صاحبت النهضة العلمية منذ عصر النهضة موجة اهتمام بهذه اليوتوبيات استمرت حتى وقتنا هذا. ولعلنا نلاحظ من خلال متابعتنا، أن الرأي القوي السائد في القرن العشرين، هو الذي ينحو نحو الحلم من إمكانيات تحقيق (اليوتوبيا) العلمية، [2] والواقع أن هذا الرأي يكون تيارا قويا في «الأدب الأوربي»[3]، وإلى حد ما في الأدب العربي، ويمكننا أن نطلق عليه «الحركة المضادة لفكرة الفردوس الأرضي». فلم يكن عبثا أن انتفضت الطليعة الرائدة من المفكرين والمثقفين تعلن احتجاجها على استخدام الآلة، ذلك الاستخدام غير الإنساني، والذي طمس معاني القيم الأخلاقية النبيلة، والمثل العليا السياسية وأشعل نيران الحروب، التي جاءت مآسيها الكبيرة وتجاربها المريرة تأكيدا لما المخوف منه الضمير الإنساني، وما احتج عليه الأدباء والمفكرون.

وقد لمع كاريل تشابيك، أو كاد يتخصص في كتابة اليوتوبيات الساخرة، وفي هذه المسرحيات يتهكم ويسخر من الفكرة التي تؤمن بإمكانية تحقيق الفردوس الأرضي على أسس علمية بحتة، ولكن بالرغم من سخريته اللاذعة نجد في مسرحياته لمسات إنسانية رائعة، تكشف عن حبه للبشرية وحرصه على (تحذيرها)[4] من الاندفاع وراء الآلية التي لا يصاحبها تبصر بعواقب الأمور. [5]

والواقع أن كتاب الخيال العلمي، لا يقفون في وجه التقدم العلمي التكنولوجي بشكل قاطع، «ولكنهم يلحون على قضية توجيه العلم لخدمة المصالح الحقيقية للبشر، ولخدمة التقدم الاجتماعي الروحي بجانب التقدم العلمي والاقتصادي. وينبذ سياسة تسخير العلم لخلق الوفرة في مجتمعات، وتجويع مجتمعات أخرى، أو تسخيره لصالح صناعة التسليح وتضخمها وإثارة الحروب ـ في الوقت نفسه ـ للتكسب من وراء تصريف هذه الأسلحة بإثارة النزاعات القومية والطائفية والتعصب العرقي». (٦)

أما بالنسبة للرجل العادي البسيط، فإن هذه الآلية تعتبر شيئا عاديا ومرغوبا. «فهو يربط بينها وبين فكرة التقدم، أو بأي آلة حاسبة أو عادية تقوم بالعمل بسرعة، وبطريقة أفضل من ذي قبل، وتوفر الجهد البشري، ويناقش الآلية بهذا المعنى العام ولا يحاول أن يجهد نفسه في تقصي نتائجها الأخيرة في المدى الطويل، فهو إما مرحب بها، أو يخشاها». (٧)

ففي (يوتوبيا) سير توماس مور، كان أفراد المجتمع يعيشون عيشة تقشف عن طيب خاطر، ولم يكن ذلك بدافع من الفقر أو الحاجة، بل لأنهم كانوا يعتقدون أن الرفاهية ستجلب لهم حتما الفساد والتدهور الخلقي في أعقابها. فقد كان لديهم من الذهب والفضة ما يمكنهم من شراء ما يحتاجون إليه من بلاد أخرى. (٨)

ولقد عبر الكاتب المسرحي سليمان الحزامي، تقريبا عن هذا الموقف في مسرحيته (مدينة بلاعقول)(٩). ففي المشهد الأول من الفصل الأول يلوح عبد الآلات الأكبر بالرفاهية والثراء لجموع البشر، إذا هم تحولوا عبيدا للآلات.

عبد الآلات الأكبر: (موجها حديثه إلى عبد آلة الموت).. عليك أن تقنع هؤلاء الرعاع من البشر بأننا نبغي مصلحتهم.. ويجب أن تتكلم بكل وضوح.. أن تقول لهم أن عبد الآلة لن يعصى له أمر بعد اليوم.. لن يوجد له منافس في كل عمل يهدف إليه، يستطيع أن يسافر إلى القمر والمشتري، وإلى أي كوكب آخر ـ لن يقول له أحد أين التأشيرة ـ يستطيع أن يشتري مايعجز عنه الآخرون لأنه سيكون ملكا للآله... سيلعب كما يشاء بالمال، مع أنه لن يحتاج إليه. (١٠)

ويرتبط العلم والتقدم الآلي ارتباطا وثيقا بفكرة تحقيق اليوتوبيا. فكلما راود الإنسان حلم تحقيق هذا الفردوس، كلما اتجه إلى تسخير الآلة لخدمة أغراضه.

ويؤكد دومين المدير العام لمصانع روسوم للإنسان الآلي وأحد أبطال مسرحية (الإنسان الآلي) قائلا:

دومين: (بصوت منخفض) كنت أريد أن أجعل من الجنس البشري كله أرستقراطيين في هذا العالم، أرستقراطية يغذيها ملايين من العبيد الآلية. (١١)

وهذه الحياة الميكانيكية هي الحياة التي تفرضها علينا الحضارة الصناعية، فعصرنا هو عصر الآلة، وهو عصر من يعمل على الآلة، ومن تنتج له الآلة، والذي يعمل عليها والذي تنتج له، كلاهما تصبغه وتشكل حياته وبعد أن كانت الآلة في خدمته، أو أنها وجدت لتكون في خدمته، يصبح هو في خدمتها ويوظف عندها، وتضبط له مواعيد يقظته ونومه وطعامه ونوع لباسه وأكله، ومواقيت فسحته وقواعد سلوكه.. لقد صارت الآلة معدة تلتهم بها الإنسان والإنسانية، وهي نهمة تريد المزيد باستمرار ومع ذلك فالإنسان يدور في فلكها، يعلم عنها ما يعلم.. ويقدمها بإخلاص.. فالآلية تحطم روح الإنسان. (١٢)

العبد الأكبر: (موجها حديثه إلى م) فأنت تعرف أننا ننوي إقامة مصانع حديثة قمت باختراعها.. هذه الآلات التي ستريح الإنسان من تعب الحياة وتجعله عبدا لها.

م: سيدي.. إنني ما جئت هنا إلا لكي أعلن تأييدي لكل خطوة تخطونها في سبيل خدمة هذا الشعب، وتحويله عبيدا للآلات.(١٣)

إن في حوار عبدالآلات الأكبر، وحليفه رجل المال الثري، تأكيدا وإصرارا على تسيّد الآلة على الإنسان صانعها، ومبدعها، فاغتربت عنه وأصبح عبدا لها.

ولا يخفى إصرار الحزامي على السخرية في حوار العبد الأكبر وحليفه الرأسمالي م، إذ كيف يكون الإنسان (مخدوما من) و(عبدا) للآلة في وقت واحد...؟

يرى نقولاي بردياتف أن «مسألة استعباد الآلة للإنسان من المشكلات البارزة في العصر الحديث، وقد بلغت الحياة مبلغ السرعة الجنونية التي تجعل الإنسان يجد صعوبة في الاستجابة لها، وعصر الصناعة متجه أبدا إلى المستقبل.(١٤)

وللسرعة القائمة على الآلية المتزايدة للحياة أثر قاتل على الأنا الإنسانية، فقد اجتثت جذور وحدتها وتماسكها. وأدى ظهور الآلة، والإحالة الآلية للحياة إلى الإحالة الموضوعية القصوى للوجود الإنساني، وإلى إحالته المادية في عالم غريب.. عالم بارد غير إنساني، وعلى الرغم من أن هذا العالم من صنع الإنسان، إلا أنه - أساسا - معد له.(١٥)

إن اكتشافات عبدالآلات الأكبر العلمية، هي أحد منتجاته الفكرية، هي تخارج لذاته، لكنه لا يستطيع أن يتحكم فيها لأنها تخارجت واغتربت عنه، فقد صمم الصاروخ وصنعه، وظن أنه قادر على التحكم فيه، إلا أن الصاروخ آلة، اغتربت عن صانعها.

عبدآلة الموت: الصاروخ.. الصاروخ يا سيدي

الجميع: ما به؟!

عبد آلة الموت: إنه يهوي.. يهوي نحو الأرض

العبد الأكبر: يهوي.. نحو الأرض!؟

(يسمع صوت سقوط هائل.. يعقبه انفجار شديد للصاروخ).. الصاروخ ينطلق وفجأة يهوي نحو الأرض بدلا من أن يصعد إلى حيث يجب.. والرادار الآلي (مستمراً) لو كان هذا العمل - أعني التخريب - قد تم في مدينة لا تحكمها العقول الآلية لانتهى الأمر.. ولكن أن يتم هذا التخريب في مدينتي الآلية.(١٦)

ولأن الاغتراب اليوم مع ما حققته التكنولوجيا من تقدم هائل ينطوي على احتمالات أشد رهبة وضراوة، فإذا صادف أن وضعت الأسلحة النووية الرهيبة وغيرها من وسائل الدمار الحديثة في عهدة أشخاص يعانون من الاغتراب، فإن اندفاع هؤلاء في الضغط على أزرار التخريب الشامل هو أبعد وأوسع فتكا مما كان يحصل في الأزمنة الغابرة.(١٧)

إن اللاعقلانية في المجتمع المعاصر لا تكف عن النمو، وإن العدوانية تزداد بروزا، وإن خطر الحرب يستفحل وإن الاستغلال يتفاقم، وإن الإنسانية تتجرد من كل ما هو إنساني.(١٨) وإذا كان ماركوز يحتج على الواقع الراهن للتكنولوجيا وللعقلانية التكنولوجية، فهذا لأن العقلانية، لا عقلانية من حيث إنها لاتجعل من تحرر الإنسان علتها الغائية، وهذا لأن الواقع التكنولوجي الراهن هو واقع استعباد الإنسان وتشيؤه، وتحوله إلى أداة، لا واقع تحرره.(١٩)

فالتشيؤ هو انفصال الذات المتموضعة عن ذاتها، ولهذا فإن التشيؤ سلب للإنسان، وسلب لشخصيته، وعزله

عن إخوانه بني البشر، ليفقد الموضوع طابعه الإنساني، ويقف معارضا للإنسان، بل بديلا عنه.[٢٠]

فها هو الكويست مدير الشوريدات بمصانع روسوم، في مسرحية «الإنسان الآلي»، يتهم ويعترف، يتهم ديكتاتورية العلم واختراعه، وعلو الآلة عليه فلقد تمرد الإنسان الآلي:

الكويست: إني أتهم العلم، إني أتهم الهندسة، ودومين، ونفسي، كلنا، كلنا مذنبون من أجل عظمتنا، من أجل الربح، من أجل التقدم.[٢١]

ويكشف التشيؤ طبيعة الإنتاج الرأسمالي، طبيعته المجنونة. إن عالم التشيؤ عبارة عن عالم علاقات اجتماعية بين أشياء تتسم بخصائص البشر، ومن ثم يصبح البشر في حوزة الأشياء، وتنشأ علاقات اجتماعية بين الأشياء، وعلاقات مادية بين الأفراد، الأمر الذي يؤدي إلى أن يمنح البشر ثقتهم للأشياء وليس لبعضهم البعض.[٢٢] ولقد أصبحت التكنولوجيا الناقل الأكبر للتشيؤ، ذلك التشيؤ الذي بلغ أكمل أشكاله وأنجحها، فالوضع الاجتماعي للفرد وعلاقاته مع سائر الأفراد، يتحدد على ما يبدو بصفات وقوانين موضوعية.[٢٣] فالتكنولوجيا - في تعريف هربرت ماركوز - هي علم تحويل الأشياء (أشياء الطبيعة) إلى أدوات مروضة، مسيطر عليها بهدف استغلالها لأغراض اجتماعية وحضارية، أن التكنولوجيا هي فن غزو الطبيعة والتغلب على مقاومتها الخرساء.[٢٤]

وبدلا من أن تكون قوة التكنولوجيا قوة تحريرية عن طريق تحويل الأشياء إلى أدوات، أمست عقبة في وجه التحرر عن طريق تحويل البشر إلى أدوات، ذلك أن الإنسان إذا ما قبل ولو لمرة واحدة، بمنطق السيطرة، فلا محيد له بعد ذلك عن القبول به على طول الخط، والمشكل كل المشكل يكمن في أنه تناسى أن السيطرة على شعب من الآلات والأدوات هي أيضا سيطرة.[٢٥]

وها هو مجتمع السيطرة، مجتمع الآلات، ممثلا في عبد الآلات الأكبر في مسرحية «مدينة بلا عقول»، وفي سبيل تحويل البشر إلى آلات وأدوات، بغرض استعبادها، يبدو في الفصل الثاني، المشهد الأول:

العبد الأكبر: (بصوت هادىء جدا): استمعوا إلي جيدا.. الموت مصيركم إذا ما وقفتم ضدي.. يجب أن أنجح فيما ذهبت إليه.. قد أحتاج للقتل.. سأقتل القادة.. الملوك.. كم من مليون قتلوا لينتصروا في معركة ما.. أنا بحاجة للحظة الانتصار.. لذا.. لابد من القتل.. لابد من العنف.. لابد.. لابد...[٢٦]

وفي مسرحية كاريل تشابيك (الإنسان الآلي)، نفس الموقف السابق، وبشكل عكسي، يعلن راديوس (الإنسان الآلي) أن:

راديوس: إن القتل والسيطرة ضروريان إذا أردت أن تكون كالإنسان.. يجب أن تسيطر وتقتل إذا أردت أن تكون مثل الإنسان.[٢٧]

لقد كان الدوس هكسلي يتوجس من التنظيم، ويخشى من آثاره على الأدب والفن، وقد شاركه الكثيرون الذين خشوا من تحول العلم من بحث عن الحقيقة إلى سعي للسيطرة على قوى العالم وطاقاته.. وتفاقمت شهوة التنظيم العلمي إلى هذه السيطرة، فيسقط نفوذه على الآداب والفنون وغيرها. على عهدي ستالين وهتلر، لما اتصف به الرجلان من طموح جارف إلى السيطرة على كل شيء باسم الدولة أو باسم الطبقة أو باسم العلم.[٢٨]

وهذا ما أكده ألبير كامي في مسرحيته (حالة طوارىء) أو الطاعون، حيث يدين كامي ديكتاتورية الطاعون، والتي هي أشبه بديكتاتورية عبد الآلات الأكبر في مسرحية الحزامي.

الطاعون: لا سيادة هنا لأحد غيري، هذا أمر واقع، فهو إذن حق، ولكنه حق لا يقبل المناقشة وعليكم أن تروضوا أنفسكم على التكيف وفقه. على كل حال حذار من أن يخطىء ظنكم، قلت إنني رب السيادة هنا، وقد

يكون من الأصح أن أقول إنني رب الفعل والتنفيذ. . ابتداء من الليلة سوف تتعلمون كيف تموتون حسب نظام ثابت. . ومن حسن الحظ إن هذه الفوضى ستخضع للانضباط.(٢٩)

لقد كان ألبير كامي في مسرحيته يشير بأصبع الاتهام إلى استبدادية الدولة وديكتاتوريتها وهيمنتها، وتشير الدكتورة رشا الصباح، إلى جوهر فكر كامي، حيث: «استلزم ذلك كشفه الطرق والوسائل التي يلجأ إليها القادة المسيطرون بدعوى تحديد نوعية الحياة التي يعيشها الفرد، وكأنها مفروضة عليه، مرغم على اتباعها. . فالطاعون في نظر كامي يمثل ما يهدد الكيان البشري، فيشذه أو يقلعه أو يعوقه عن مزاولة الحياة الحرة الكريمة، ويخرجه عن الطبيعة السلوكية التي كانت مرجوة له، لو ترك حرا يتصرف كيف يشاء، ويفعل ما يريد».(٣٠)

والواقع أن جون استيوارت مل يصف سيكولوجية الأغلبية وتصرفاتها بأنها (لا معقولة)، وهو ما سيعبر عنه علم النفس فيما بعد باسم (غريزة القطيع). ولقد أدرك السياسيون الشموليون هذه الحقيقة، فاتجهوا إلى مشاعر الناس، لا إلى عقولهم، واكتسبوا التأييد من خلال تعطيل العقل وإلهاب المشاعر، وإثارة الحماس بالخطب واللافتات والشعارات الكبرى، إذ يسهل جذب الجماهير عن طريق العواطف والمشاعر، لأن طريق المناقشات العقلية أو طرح الأفكار قد يثير جدلا، وبالتالي خلافا في الرأي، والخلاف في الرأي غير مسموح به، لأنه يتعارض مع الرؤية الشمولية التي توحد المجتمع في كل واحد.(٣١)

وعن طريق الخطب والشعارات البراقة في ظاهرها، يحلم عبدالآلات الأكبر بالمساواة في الآلية. في مسرحية الحزامي.

العبد الأكبر: ترى هل أستطيع أن أمحي الفوارق البشرية من سكان هذه المدينة ـ جدنا نحن البشر واحد ـ آدم أول مخلوق في هذا الكوكب. . منه جاءت الأجناس البشرية الأخيرة وجاءت الفوارق بين البشر.

ترى هل أستطيع أن أضيع هذه الفوارق بين سكان هذه المدينة. . ؟ أليس رائعا أن تحكم الإنسان دون أن يشعر أنه محكوم؟(٣٢)

في هذا المجتمع الذي تخيله العبد الأكبر في مسرحية الحزامي، مدينة بلا عقول، تسكن قوى القهر التي تسحق روح الإنسان، وتستغل قدراته، وتفرغه من طاقاته النفسية والعقلية، بل تجعل منه مجرد ترس تافه في آلة ضخمة تمتص قوته وتسخره لأهوائها.

ففي مسرحية الإنسان الآلي يعترف دومين بالمأساة:

دومين: لن يستطيع الجنس البشري أن يكافح الناس الآليين، ولن يسيطر عليهم أبدا. . سيغرق بنو البشر في طوفان هذه الآلات الحية المخيفة، وسيكونون عبيدا لهم. . . وسيعيشون تحت رحمتهم.(٣٣)

إن كتاب الخيال العلمي ـ ومنهم الحزامي ـ يتوقعون تقدم الآلة بحيث تسيطر على الإنسان وتقضي عليه، وأن هذا التقدم سيضخم قوى القهر الاجتماعية والسياسية، والتي ستتمكن من تسخير الآلة للسيطرة على الإنسان العادي.

العبد الأكبر: نحن سكان هذه المدينة بشر من أبناء آدم. ولكننا نمتاز عن ملايين البشر بأننا نحكم كل أولئك الملايين. . هذا لن يتم اليوم، ولكنه غدا سيكون. . سيعرف الناس أن سكان هذه المدينة الصغيرة يحكمون العالم بكواكبه، بأرضه، بسمائه. . العالم سيعرف أن عبد الآله هو سيد البشر بلا منازع.(٣٤)

إن السيطرة في مرحلتها الأكثر تطورا، تأخذ شكل إدارة، وهذه الإدارة توفر للناس حياة رغد ورفاه، تتوحد في سبيل حمايتها المتعارضات ذلكم هو الشكل المحصن للسيطرة، فالطاقة الهائلة التي بات يتمتع بها المجتمع

المعاصر، مجتمع التكنولوجيا والصناعة المتقدمة، وما تحقق له هذه الطاقة من هيمنة على الفرد، تتجاوز كل أشكال السيطرة التي مارسها المجتمع في الماضي على أفراده.

عبدالآلات: الرجل الآلي، عبدآله فقط.. هو الذي يتكلم.. هو الذي يأمر.. هو الذي يقتل.. هو الذي يهب.. إننا نطيع ونعبد أسيادنا الآلات وأنت ترى يا عبد آلة الموت أن هذا لن يتم ما لم يصبح جميع أفراد هذا الشعب عبيدا للآلات مثلنا نحن.[٣٥]

إن مدينة بلا عقول، تدين مذهب السلطة الجامعة، ممثلة في عبدالآلات الأكبر كشكل من أشكال التنظيم السياسي، يقوم على إذابة جميع الأفراد والمؤسسات والجماعات في الكل الاجتماعي (المجتمع أو الشعب أو الأمة أو الدولة) عن طريق العنف والإرهاب، ويمثل هذا الكل، قائد واحد يجمع في يديه كل السلطات.[٣٦]

العبد الأكبر: هل رأيتم كيف نجحت؟ (بسذاجة) نعم نجحت في أن أخلق المواطن الآلي.. صحيح أنني لم أجعل منه مثالي.. لكن هذا سيأتي بعد زمن قصير.. وأتمنى أن تروا ذلك اليوم.[٣٧]

وإذا كانت سيادة الرأي الواحد قد نبعت - في مسرحية الفرافير ليوسف إدريس - من انقسام البشر والمجتمعات إلى «أسياد» وفرافير» هذا التقسيم المجحف غير المبرر منطقيا وأخلاقيا، والمناقض لقوانين الطبيعة، فإنها في مسرحية «الوافد» لميخائيل رومان، وليدة شمولية النظام التي تجعل من الحزب الشكل الوحيد في المجتمع الذي لا حياة للفرد خارجه، ومن عقيدة النظام، العقيدة المهيمنة والملزمة،[٣٨] فإنها أيضا في مسرحية الحزامي مدينة بلا عقول، قد جمعت بين الاثنين:

التقسيم الطبقي إلى أناس آليين «صفوة» يمتلكون ويأمرون، وفرافير آدميين هم بقية الناس العاديين الرافضين للآلية أو للقولبة أو للخرتنة في ظل نظام شمولي آلي أو أفراده عبيدا للآلة يحكمهم بشكل فاشي[٣٩] شمولي، عبد الآلات الأكبر، والذي يحلم أن يشيىء ويخرتت البشر، كنموذج (ديكتاتوري).[٤٠]، لا يرضى بغير الطاعة والخنوع.

عبد آلة الموت: وأنت تعرف يا سيدي أننا نشجعك في كل ما تفعل وبكل ما تأمر.. ونحن سننفذ فقط (لأن المهم في الأمر أن نعيش).

عبدالآلات الأكبر: إن الرجل الذي يخضع للآله لا يعدله أي رجل آخر في العالم، الرجل الآلي عبد آلة فقط.. هو الذي يتكلم.. هو الذي يأمر.. هو الذي يقتل.. هو الذي يهب.

عبدآله الموت: هو كل شيء.

عبد الآلات الأكبر: نعم هو كل شيء.. ولا شيء فوقه........

إن عبد الآلة لن يعصى له أمر بعد اليوم.[٤١]

ولا يكتفي الديكتاتور، عبدالآلات الأكبر بعبودية الناس للآلات في مدينته، بل يتعدى ذلك إلى خارج المدينة (أريد من البشر خارج المدينة أن يخضعوا لإنسان هذه المدينة)[٤٢] والخاضع بدوره، لعبد الآلات الأكبر، الحاكم الأوحد، الأمر الناهي. ويسعى عبد الآلات الأكبر إمعانا في تكريس الاغتراب، ليس على المستوى الآلي فقط، بل على المستوى النفسي أيضا، فيسعى لخلق أسطورة الرجل الأوحد.

عبدالآلات الأكبر: القوة.. والهجوم... يخلق ما نريد حتى الأسطورة التي نود أن نخلقها.

عبدة الكروم: أسطورة الرجل الأوحد.. عبدالآلة

العبد الأكبر: نعم أسطورة الرجل الأوحد في عالم يعيش بين المتناقضات.[٤٣]

ويقهر الطاعون أو عبدالآلات الأكبر ـ مرحليا ـ سكان المدينة، ويخضعهم لسلطانه وجبروته، ويحولهم عبيداً لآلاته، وتدين له الحياة ـ مرحليا ـ ويتحول بعض السكان من البشر إلى آلات، ويضع السدادات في الأفواه حتى لا يعترض أو يفكر أحد. فالقوة والمجد للآلة، ولعبيد الآلة، القوة والمجد (للطاعون الأبيض). (٤٤)

الطاعون: حتى الكلام الذي لا يقولونه يمكن سماعه أنهم لا يستطيعون الاحتجاج.. حطموا أفواههم وكمموهم وعلموهم الكلمات الرئيسية حتى يكرروا هم أيضا نفس الشيء، حتى يصبحوا المواطنين الصالحين الذين نحتاج إليهم. (٤٥)

ولكن.. هل الحاجات التي يسعى إليها المجتمع التكنولوجي ـ في مسرحية الحزامي ـ حاجات حقيقية أم كاذبة، حاجات إنسانية حقا وتلقائية، أم حاجات مصطنعة اصطناعا؟ إن الجواب يطرحه عبدالآلات الأكبر:

العبد الأكبر: نعم هذا مافكرت به أيضا.. أن أخلق في نفوس الناس تلك العقدة.. التي توحي بالتملك وهي في الحقيقة خالية من كل شيء». (٤٦)

فالجواب الذي لا يقبل التباسا، إنها حاجات (خالية من كل شيء) وهمية من صنع الدعاية ووسائل الاتصال الجماهيري، «بالإثارة» بالترغيب والترهيب للتأثير على جماهير الناس ولتحقيق التطابق المنشود بين إرادة الشعب، وإرادة القائد الأسطورة الأوحد عبدالآلات الأكبر» بأن نعيد على الأذهان كل يوم.. وعشرات المرات.. أن الرجل عبدالآله أفضل رجل.. أحسن رجل.. أقوى رجل.. وهكذا حتى يصبح عند أبناء هذه المدينة ما يسميه علماء النفس بالعقدة الكاملة، عقدة الرجل الأوحد.. عبدالآله. (٤٧)

عبدآلة الموت: لقد قمت بتوزيع كلام ملفق على جميع الصحف التي تعمل هنا، حتى نصل خلق أسطورة الرجل الأوحد في هذه المدينة (برهو) أسطورة الرجل عاشق الآله وجميع رؤساء الصحف، رحبوا بالأمر وسترى في صحف المساء اليوم ـ وإلى أن تتم عملية خلق الرجل عبدالآله ـ كلاما كثيرا يدور حول ابن هذه المدينة الشجاع ذي التاريخ العريق.....

وأرى سيدي أن تضع ٣ بلايين ليرة ذهبية للدعاية والإعلان (مهمة ـ مستمرا).. فالجميع يعلم ما للدعاية من أثر واضح في ربط العلاقات وارتفاع المكانة فكلما زاد عدد الإعلانات ووسائل الدعاية عن مدينة الآليين كلما ارتفعت مكانة الرجل عبد الآله، واقترب من الهدف الذي رسمناه له (يصمت) هدف أن يحكم العالم في يوم ما. (٤٨)

إن عبيد الآلة ينشرون أنظمة من التفكير الآلي، يقيمونها ستارا بين الفكر والواقع، ويزيفون القيم والمفاهيم، ويحجبون الحقيقة، لذلك فإن من خصائص هذا النظام الأساسية، هي السيطرة الكاملة للدولة على جميع وسائل الإعلام، مع وجود أيديولوجية معينة توجهها، وقائد يجمع في يده جميع السلطات.

عبدآلة النار: لقد استطعنا ياسيدي بقوة الدعاية والإعلان أن نحول ١٥٠ رجلا وامرأة إلى عبيد للآلة، وعشاقا لها.. هم الآن تحت الإشارة لكل ما تطلب ياسيدي. (٤٩)

إن مجتمع التكنولوجيا، لم يزيف حاجات الإنسان المادية، فحسب، بل زيف أيضا حاجاته الفكرية، فكره بالذات، والفكر أصلا عدو لدود لمجتمع السيطرة، لأنه يمثل قوة العقل النقدية، السالبة التي تتحرك دوما باتجاه ما يجب أن يكون، لا باتجاه ما هو كائن.

بيد أن السيطرة الاجتماعية والإعلامية في عصر التقدم التكنولوجي تلبس طابعا عقلانيا يجرد سلفا كل احتجاج وكل معارضة من سلاحها. ويتساءل هربرت ماركوز، ماذا تقصد بالطابع العقلاني للسيطرة في المجتمع

التكنولوجي؟ إنه قبل كل شيء، قدرة هذا المجتمع بفضل التطور التقني على استباق كل مطالبة بالتغيير الاجتماعي، وعلى تحقيق هذا التغيير تلقائيا. ومن زاوية الإنجازات العظيمة التي حققها المجتمع الصناعي المتقدم تبدو النظرية النقدية المطالبة بتجاوز هذا المجتمع ـ أي تجاوز الاغتراب التكنولوجي ـ هي اللاعقلانية، وليس هو. إذ هل من المعقول في شيء، المطالبة بتغيير مجتمع يثبت يوميا قدرته على توفير حياة الرغد والرفاه لأعضائه؟ [٥٠]، يستطيع أن يشتري ما يعجز عنه الآخرون؟.

عبدالآلات: اخبرهم أنهم لن يحتاجوا إلى فلسفة أفلاطون ومنطق أرسطو ولا بلاغة المتنبي أو شجاعة عنترة، لن يحتاجوا إلى عقد روسو، ولا إلى مقدمة ابن خلدون، لن يحتاجوا إلى شيء من هذا. [٥١]

لقد أضحت الثقافة في المجتمع التكنولوجي بضاعة، وحتى موسيقى الروح أمست موسيقى تجارية أو قابلة للتسجيل. وإذا كان عالم الأدب والفن قد مثل على الدوام بالنسبة إلى الناس عالما متعاليا، وبعداً آخر للواقع، فإن الرفض الأكبر على حد تعبير فلسفة علم الجمال قد بات اليوم مرفوضا، وامتص عالم الأعمال «البعد الآخر». [٥٢]

لقد كان معظم كتاب اليوتوبيات يعتقدون ـ فيما عدا سير فرانسيس بيكون ـ أن التقدم يجب أن يكون تقدما عقليا، وروحيا، وخلقيا، وأن السعي وراء المادة يجعل من العسير على الفرد الوصول إلى الكمال والسمو.

والذين قرأوا رواية «نهر الجنون»[٥٣] لتوفيق الحكيم، لابد أن يكونوا قد أدركوا أن الرواية تحاول أن تعالج مشكلة الاغتراب، فالشخص الذي يشرب من ذلك النهر كان يصاب بلوثة عقلية تجعله يبدو غريبا في نظر المجتمع الذي يرفضه ويبتعد عنه. ولكن بمرور الوقت تزايد عدد الشاربين المتحولين إلى (مجانين) وتناقص عدد العقلاء بسرعة وانقلبت الآية، وتغيرت الأوضاع، وأصبح (العقلاء) قلة تعرضت لسخرية الأغلبية (المجنونة)، التي كانت تنظر إلى هذه الأقلية على أنها غريبة الأطوار، ويجب نبذها من المجتمع لما أصابها من جنون، وحتى لا يسري ذلك الجنون من تلك الأقلية إلى بقية المجتمع، ولم يبق سوى شخص واحد في آخر الأمر كان يرفض أن يشرب من النهر حتى لا يفقد عقله، وتميزه، وشخصيته، كان يعيش مغتربا عن المجتمع الذي ينتمي ولا ينتمي إليه، وكان يعاني من هذا الاغتراب، ولم يجد أمامه في نهاية الأمر إلا أن يشرب ليساير بقية أفراد المجتمع ويندمج فيه وكان ذلك بمثابة (انتحار) بالنسبة إليه. [٥٤]

إن عبد الآلات الأكبر ـ في مسرحية الحزامي، مدينة لا عقول ـ يسعى بكل الطرق لتحويل جموع الشعب إلى عبيد للآلة، إنه يسعى لتحولهم، لقولبتهم، لخزنتهم، لتنازلهم عن حريتهم وخضوعهم.

عبدالآلات الأكبر: وعليك أنت وعبدة آلة النار تقع هذه المسئولية عليكما أن تحولا أفراد هذا الشعب عبيدا للآلات، وأن يعرفوا أن الرجل الذي يخضع للآلة لا يعدله أي رجل آخر في العالم. . . . .

العمل يا كرمتي الصغيرة الشهية هو السبيل لجعل سكان هذه المدينة مثلنا. . عبيدا للآلات. . . . إنهم متى أصبحوا عبيداً للآلة، سيصبح بمقدورهم أن يحققوا أموراً لا تخطر لهم على بال. . ومطلوب منك أن تجعلي الناس هنا يرغبون في أن يكونوا مثلنا. . عبيدا للآلات. (تخرج عبدة الكروم) (ويقف العبد الأكبر مواجها الجمهور). . هل سأنجح فيما ذهبت إليه؟ هل أستطيع أن أحول سكان هذه المدينة الصغيرة عبيدا للآلات؟ النجاح يحتاج إلى تعاون.

وهنا في عالمي الصغير هذا هل يمكن أن أخلق التعاون أم لا؟ (يتحرك) الحياة ترحب بالقوي. . كلكم تعرفون هذا. . لذا يجب أن أكون قويا حتى أستطيع أن أصل إلى ما أريد. [٥٥]

ولا يخفى أن الآلة نفسها تلعب دورا سياسيا بارزا في المجتمع التكنولوجي، فميكنة العمل، أبطلت مفعول

الرفض والنفي الذي كانت تمثله الطبقة العاملة الكادحة، ودفع بهذه الطبقة إلى الاندماج بالنظام القائم[٥٦]، لأن هذا الاندماج يعني تقمص الآلة لروح الإنسان، وتقمص الإنسان لروح الآلة، يعني الانتقال من صعيد العالم المرئي، إلى صعيد العالم اللامرئي، عالم الأوهام، والأحلام، والآمال.

الآلي الرابع: أنه يفتخر بأنه آلي . . . وبأنه يسخر من أفراد الشعب الذين لم ينضموا ولم يتحولوا إلى آليين.

المرأة الآلية: (وهي تضحك) كلام سليم: كلنا حدث لنا هذا.

الآلي الأول: . . . . إنني كإنسان منتمي لهذا الشعب أشعر بالفخر. . والفخر الشديد (محدثنا الرابع) يا صديقي إن انتماءك لهذا الشعب يعني بالفخر أمورا كثيرة. . خذ مثلا مستقبلنا، أنه مضمون أكثر من البشر الذين لم ينتموا إلينا بعد. سفري أنا وأنت أو أي واحد منا إلى الكواكب المحيطة بالأرض، متوفر في أي وقت أشاء، أملك الملابس الخاصة بذلك، وأعرف كيف أتقاهم، ولا تنسى المادة. . يا صديقي إنها متوفرة بين أيدينا أكثر بكثير من البشر العاديين.[٥٧]

إن العالم ـ الآلي ـ في مسرحية مدينة بلا عقول، قد فقد هويته ومعناه، بفقدانه لروحه، بتحوله، انقلب إلى آلة كبيرة مخيفة غير معقولة، عسيرة الإدراك غريبة الوجود، كل قيمتها ووجودها، يتمثلان فيما تملك، وفيما تنفق، أينما تسافر.

ومن هنا كان مجتمع عبيد الآلة ـ في مسرحية الخرافي ـ مجتمعا أحادي البعد، مجتمعا يحيلك باستمرار إلى ذاته، ويجرد من المعنى كل محاولة لمداراته ومعارضته، مادام يلبي حاجات عبيد الآلات ويرفع مستوى حياتهم.

فإنسان الآلة عبد الآلة، إنسان «ذو بعد واحد كما يرى هربرت ماركوز، إذ استغنى عن حريته بوهم الحرية، وإذا كان هذا الإنسان يتوهم بأنه حر لمجرد أنه يستطيع أن يختار بين تشكيلة من البضائع والخدمات التي يكفلها له المجتمع لتلبية حاجاته «فما أشبهه من هذه الزاوية بالعبد الذي يتوهم بأنه حر لمجرد أنه منحت له حرية اختيار سادته».[٥٨]

إن الآلة هي الشر ذاته، بعد أن استعبدت الإنسان وسخرته لخدمتها تدريجيا، فصمويل بتلر في قصة «إيروند» يقول: إن التطور العلمي سيخرج لنا الآلات لإنتاج آلات أخرى، وعندما يتزايد عددها وتصبح ذاتية الحركة، قد تدوس الإنسان بتروسها وتسلبه حريته، وقد يستفحل الخطر وتتطور الآلات الذاتية الحركة حتى يصبح لها نظام توالد كبني الإنسان، وتقضي في النهاية على الجنس البشري.[٥٩] وهذا التوالد أو التكاثر الآلي الذاتي قد طرحه كاريل تشابيك، على لسان يعقوب بوسان مدير الإدارة بمصانع روسوم.

بوسان: لقد أنتجنا أناسا آليين كثيرة جدا. . وأقسم بروحي، لقد كان متوقعا أنه ذات يوم أو آخر سيصبح الناس الآليون أقوى من بني الإنسان.[٦٠]

ولأن الشخصيات الآلية، منشية، متحولة، فهي شخصيات جوفاء لا سبيل إلى تمييز بعضها من بعض، فهي عاجزة عن التفكير أو التعبير ـ بوصفها أفرادا فقدوا جوهرهم وآدميتهم ـ إلا بشكلها، أو مظهرها الخارجي المميز، بزي معين أو لباس معين، كتأكيد ظاهر لاغتراب ذواتهم.

العبد الأكبر: عليك أن تلبس البدلة الآلية ـ لتكون قدوة. . هيا يا كرمتي خلي هذا السيد الفاضل وأعطيه ما يريد من بدل آلية ـ فهو قد أصبح منا.[٦١]

إن ارتداء البدلة الآلية، كزي، بمثابة المعادل الموضوعي، للتحول والقولبة والاغتراب وسلب التميز الشخصي والذاتي للفرد.

الثالث: لقد أخذهما الغرور بالبدلة الآلية الجديدة. (٦٢)

فالبدلة الآلية، بمثابة الشارة، شارة الدخول ـ المميزة ـ في عالم عبدالآلة وهي، ربما توحي بشارة الدخول في دولة الطاعون في مسرحية البير كامي (حالة طوارىء) فالناس الذين انضووا تحت رحمة الطاعون، أو الاستعمار أو القهر ـ وكلها تؤدي إلى الاغتراب ـ عليهم أن يرتدوا الشارة تأكيدا لفقدان الهوية الإنسانية الحرة.

السكرتيرة: على حين تقومون أنتم أيها الحراس ببيع شاراتنا . . . شارة الانتماء للحكم الجديد الذي أعلنه الطاعون بلسانه عليكم. (٦٣)

إن الآلية وعبادتها بمثابة الطاعون، عند كامي، أو داء الخرتتة عند يونسكو. إذ تحول الإنسان إلى مجرد شيء مغترب، أي تجعله بمثابة الآلة أو الرقم ـ عند الحزامي وكاريل تشابيك ـ تجرده من صفاته الإنسانية، فيصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك، ويبتعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنسان عن بقية مخلوقات الأرض.

ومن أجل ذلك عمد الحزامي إلى فضح شعارات عبدالآلات الأكبر، كما ندد يونسكو بداء الخرتتة الذي يصيب الناس «فيحملهم أيضا على ترديد شعارات لا يؤمنون بها ولا يفهمون لها مدلولا، فيقعون فريسة المفكرين الذين ابتكروا النظام النازي، وروجوا له، فأصبحوا بمثابة الخراتيت، في تفكيرهم الهمجي واندفاعهم الجماعي، فهم لا يفكرون ولا يتأملون فيما يقولون، إنما يحفظون عن ظهر قلب بعض الشعارات، يقومون بإلقائها وترديدها بصورة آلية». (٦٤)

العبد الأكبر: إنني هنا أحلم الشعب وأقدم له خلاصة أفكاري. ماذا يجب على أن أعمل لأحمي نفسي ومدينتي الآلية من الضياع؟ إن هدفي خلق إنسان يعبد الآلة، يدخلها في جميع شئون حياته، يسخرها لأمره على شرط أن يرتاح، إنني أبحث عن راحة الإنسان من خلال تعامله مع الآلة لكن لماذا المعارضة؟ . . لماذا يقف البعض في وجهي؟ . . إنني أكره هتلر كما أكره نيرون . . كما أكره قيصر روما . . أكرههم جميعا. (٦٥) ونفس الشعارات تقريبا، يرددها هاري دومين المدير العام لمصانع روسوم للإنسان الآلي العالمي، في مسرحية الإنسان الآلي.

دومين: في خلال عشر سنوات سيقوم إنسان روسوم العالمي بإنتاج الكثير من القمح، والكثير من القماش، والكثير من كل شيء، حتى إن الأشياء ستصبح بدون ثمن تقريبا وسيحصل كل فرد على ما يريده. لن يكون هناك فقر نعم سيكون هناك بطالة، ولكن حينئذ لن يكون هناك عمل ستقوم الآلات الحية بصنع كل شيء. سيقوم الرجال الآليون بتوفير طعامنا وكسائنا . . وسيقومون بصنع الطوب وبناء منازلنا . . سيقومون بمسك حساباتنا، ويكنسون لنا السلالم. لن يكون هناك عمل وسيتحرر كل فرد من القلق، ويتخلص من حقارة العمل. سيعيش كل فرد لكي يصل إلى الكمال. (٦٦)

إن الشعارات البراقة، التي طرحها عبدالآلات الأكبر في مدينة بلا عقول للحزامي، ودومين مدير عام مصانع روسوم ـ في مسرحية تشابيك ـ تشبه كل منها «خطبة الأم بيب في مسرحية القاتل ليونسكو، إنها محاكاة تهكمية لخطب توحيد الرأي العام». (٦٧)

وكي لا يأخذ المتلقي، خطبة العبد الأكبر مأخذ الجد، ولكي يؤكد الحزامي تهكمه ورفضه لكل شعارات العبد الأكبر، ولكي يعلن رفضه وهلعه من القولبة في إطار الآلية، ومن ثم الاغتراب، يعلن على لسان الآلي الرابع خلاصة الأمر، «أن تكون آليا يضيع منك الطريق». (٦٨) هنا تبرز بداية الوعي، بداية التمرد وتجاوز الاغتراب.

فيكفي أن يتغلب فرد واحد ـ في البداية ـ على خوفه، حتى لو كان صبيا صغيرا، اعتقله الآليون، بعد سقوط صاروخهم، واقتراب آلتهم عليهم.

الصبي: لن تستفيد من موتي (موجها الكلام لعبد الآلات الأكبر)، ولا أسمح لك بإهاناتي (موجها الكلام إلى م)

وثق أن تهديدك لن يفيد معي.. عليك أن تدفع الحرية لأبناء هذا الشعب.. أنت يا سيدي بآليتك التي تريد أن تتحول إليها تقتل الحرية.. دع الحرية غذاء للشعب.[69] ونفس الفكرة أو المقولة يطرحها الفتى الأول، الرافض للآلية، من جماعة «منظمة التحرير من الآلة» الثائر ضد الآلية والتقولب والتشيؤ، في مواجهة عبد الآلات الأكبر، كحل لتجاوز الاغتراب، وتحقيق الذات الإنسانية.

الفتى الأول: كان أملك.. يا سيدي في أن تخلق مواطنا مثاليا آليا.. كنت تريد منا أن نكون عبيدا للآلات.. مهدت لنا الطريق نحو تحقيق أملك.. لكن هذا لم يوصلك للنجاح الذي تريد.. لأنك حاولت أن تغير طبع الإنسان وأن تقتل الحرية، وطبع الإنسان لا يتغير، والحرية لا تموت.. الحرية تأتي عندما تصرخ النفوس أين الحرية.. وأنت يا سيدي كنت فاشلا في نشر تعاليم الحرية.. ولذلك ضاع منك أنت كل شيء».[70]

وتؤكد نفس المعنى تقريبا سكرتيرة الطاعون في مسرحية كامي، عندما تقول سرا صغيرا لدييجو.

السكرتيرة: وبقدر ما تعي ذاكرتي كان دائما يكفي أن يتغلب رجل على خوفه ويثور.

ويؤكد هذا المعنى تماما دييجو في حواره مع الجوقة

دييجو: .... اليوم لابد لكم من هزيمة الخوف لو شئتم أن تحتفظوا بالخير فقط.[71]

فدائما «ثمة ثغرة خفيفة في التركيب الآلي للطغيان، تجعله يفقد سلطانه أمام كل شجاع لا يهاب،[72] مهما بلغت دقة النظام».

الفتى الأول: .... عفوا سيدي.. أنت لاشك تعرفين النظام الدقيق الذي يتبعه العبد الأكبر لحماية مدينته.. وحماية نفسه، لكن هناك ثغرة صغيرة في النظام، إستطعنا من خلالها أن نصل إلى ما نريد.

العبد الأكبر: ثغرة.. من أوجدها؟

الفتى الأول: أنت.. يا سيدي

العبد الأكبر: كيف؟

الفتى الأول: حاولت أن تقتل الحرية.. وأن تغير النفوس ففتحت ثغرة ياسيدي.[73]

ورغم أن «اليوتوبيا العلمية دقة الساعة، أو الآلة ـ وبهذا تحظى بنصيب أكثر من الواقعية، وخاصة في القرن العشرين ـ فهي تطوي في ثناياها حلم الإنسان الحديث ومخاوفه.[74].. لأن الخطأ دائما وارد، واغتراب الآلة عن خالقها وارد أيضا. كما أن الآلية لم تحسب حسابا لمشاعر الإنسان، لشخصيته الفريدة، ولإرادته الحرة».

السكرتيرة: أن نظامهم رائع.. وأنت على حق ولكن ثمة خطأ في تركيب آلتهم

دييجو: لا أفهم

السكرتيرة: ثمة خطأ يا حبيبي.. وبقدر ما تعي ذاكرتي كان دائما يكفي أن يتغلب رجل على خوفه ويثور، حتى تبدأ آلتهم في الصليل.. لا أقول إنها تتوقف فمن أصعب الصعب وقوفها ولكنها تصلصل، وأحيانا تتعصلج حقا، وتحرن.[75]

إن مجتمع الآلة، مجتمع يخضع لتخطيط صارم، كل ما فيه مقسم إلى مراتب محددة (ويعمل بنظام يفوق نظام الآلة نفسها). فهو مجتمع كامل من الناحية الشكلية، عقيم بلا حياة في جوهره، أن سيادة الميكنة في العمل، (والمجتمع) والتقنين الصارم ومواءمة الميول والرغبات في الحياة اليومية، تلك المواءمة التي تنتفي معها شخصية

الفرد، قد تركت جميعها بصمتها على شخصية الفرد بل وعلى تنشئة ملايين عديدة من الناس في الغرب.(٧٦)

إن مصطلح «الاغتراب» يعتبر الآن من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات التي تعالج مشكلات المجتمع الحديث، وخاصة المجتمع الصناعي المتقدم وبالذات في الدول الرأسمالية.

«إن اغتراب العالم عن منتجاته، أي عن اكتشافاته العلمية يعبر عن طبيعة أسلوب الإنتاج في المجتمع الرأسمالي، الذي يحول أي شيء حتى الإنسان إلى سلعة»(٧٧). والرأسمالية من أجل ذلك تعني اغتراب الإنسان عن منتجاته، أي عن البيئة المحيطة به وعن باقي البشر.(٧٨)

ومن هنا كان تحالف واتحاد المصالح، بين الرأسمالية والتكنولوجيا، ومن ثم تبرز مسرحية مدينة بلا عقول، سر انزعاج الرجل الثري (م)، من جراء ما نشرته كل الصحف حول سقوط الصاروخ وانفجاره، قبل انطلاقه إلى المشتري أو الزهرة. فقد جاء الرجل الثري يعقد اتفاقا للمصالح بين الرأسمالية وعبد الآلات الأكبر.

العبد الأكبر: أهلا بك.. في مكانك الجديد من العالم.

م: (يهب واقفا) سيدي أنه لشرف كبير أن...

العبد الأكبر: إنه لشرف كبير أن تتعاون معنا.

م: بكل سرور يا سيدي.. إن هذا يخدم مصالحنا.

العبد الأكبر: بالطبع هو يخدم مصالحنا.. فأنت تعرف أننا ننوي إقامة مصانع للآلات الحديثة التي قمت باختراعها. هذه الآلات التي ستريح الإنسان من تعب الحياة وتجعله عبدا لها.. وأنت بعقلك النافذ تستطيع أن تسهم معنا في هذا المشروع.

م: سيدي إنني ما جئت هنا إلا لكي أعلن تأييدي لكل خطوة تخطونها في سبيل خدمة هذا الشعب وتحويله عبيدا للآلات.

العبد الأكبر: حسن.. أنت معنا إذن؟

م: في كل شيء.. وكل خطوة.(٧٩)

إن السلطة المهيمنة من وجهة النظر الماركسية، ليست هي السلطة السياسية، وإنما هي السيطرة الاجتماعية المترتبة على احتكار طبقة ما لوسائل الإنتاج وامتلاكها. فالسلطة وفقا للمنظور الماركسي هي سلطة مستندة على واقع مادي، اقتصادي، اجتماعي، وليست مجرد سلطة سياسية، حيث تبدو السلطة السياسية كنتيجة للسيطرة الاقتصادية، لا تقوم بذاتها أو توجه العلاقات الاجتماعية، وإنما هي تخضع لمالكي وسائل الإنتاج.(٨٠)

إن الرجل الثري «م» على استعداد لتمويل الاختراعات الجديدة، خصوصا بعد فشل الصاروخ الأول وانفجاره، فالمال موجود بمجرد الإشارة، فالتحالف قوي والمصالح مشتركة ومستمرة، بين القطبين.

م: لا عليك يا سيدي.. كم تريد من المال لكي تنفذ اختراعا جديدا، يكتشف الحقائق دون حاجة إلى تعذيب؟

العبد الأكبر: لا أدري.. علي أن أفكر.

م: (وهو يستعد للخروج) فكر.. وكل ما تريد ستجده في حوزتك.. بمجرد الإشارة.. إننا نقف بجانبك يا سيدي.(٨١)

إن الاغتراب من وجهة نظر بريخت، يعتبر السمة المميزة «للمجتمع الرأسمالي»(٨٢) ومن الجدير بالملاحظة أن تناول بريخت لمفهوم الاغتراب واستخدامه لهذا اللفظ عند تحليل الظواهر الاجتماعية/ السياسية، هو بدون شك

نتيجة تأثره «بماركس» إن اختيار بريخت لمقولة الاغتراب، واستخدامه لها كتكتيك مسرحي، يرجع إلى تصوره أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية، وللمجتمع في القرن العشرين.

إن الاغتراب كحالة يمارسها الإنسان مشروطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، وأن إزالة هذه العوامل هي الخطوة الأساسية نحو إقامة مجتمع إنساني غير مغترب. (٨٣)

لقد أضحت الثقافة في المجتمع التكنولوجي بضاعة، وحتى موسيقى الروح أمست تجارية أو قابلة للتجارة.

عبد الآلات الأكبر: أخبرهم أنهم لن يحتاجوا إلى فلسفة أفلاطون، ومنطق أرسطو، ولا بلاغة المتنبي، أو شجاعة عنترة، لن يحتاجوا إلى عقد روسو، ولا إلى مقدمة ابن خلدون، لن يحتاجوا إلى شيء من هذا (وهو يتأمل) سيعيشون كنحلة تلدغ ولا تلدغ، كفراشة تصيد الجمال ولا تصاد. أخبرهم بهذا كله.. نعم بهذا كله.. أخبرهم أن الهدايا تنتظرهم عند أبواب عبد الآلات الأكبر. (٨٤)

كذلك أفقدت الغريزة الجنسية تساميها، واستبدل المجتمع التكنولوجي (الايروسية)(٨٥) التي هي أكثر من مجرد تعبير عن الرغبة الليبيدية، بنوع من واقعية جنسية تقلص عالم الليبيدو إلى مجرد نعرة تتطلب التلبية على نحو سريع ومباشر، وواقعي مئة بالمئة. وهنا بالضبط تكمن المفارقة ففي الوقت الذي يتيح فيه المجتمع المعاصر مجالا أوسع بكثير مما في الماضي لتلبية الغريزة الجنسية، نلاحظ أن مبدأ اللذة يواجه من خلال هذه التلبية تقلصا وانكماشا، وبكلمة واحدة: إن الجنس في المجتمع الأحادي الجانب، يصبح هو الآخر أحادي الجانب، وطاقة من الطاقات المستقرة بالتالي لحماية ذلك المجتمع. (٨٦)

فها هي عبدة الكروم ـ لاحظ التسمية ـ تروح متسائلة من عبد الآلات الأكبر إلى عبدة آلة النار.

العبد الأكبر: اجلسي يا امرأة، واكشفي لي عما تحبين.

عبدة الكروم: (بعد أن تجلس) أحبيء الحب لك يا مولاي.. وقد اكتشفته أنت

نعم إني كل يوم أحبك بلون ولكن الحب هو الحب..

(تقف وتدنو منه) وبعد

العبد الأكبر: (وقد التصق بها) وبعد... سيعرف الناس أن الحب أمر ليس بالصعب كما يقول الشعراء (يقبلها) وأن القبلة سيكون طعمها لذيذا عندما نعرف كيف نقبل من نحب..

عبدة الكروم: اشرب يا مليكي، ولا تفكر الآن إلا فيما يجب عليك أن تفكر به وأنت معي.

العبد الأكبر: وما هو هذا الواجب؟ (يتناول الكأس)

عبدة الكروم: أن تفكر بي وبجمالي.. أنا جميلة.. أليس كذلك؟

العبد الأكبر: إنك جميلة وشهية أيضا..

(يحتضنها بقوة) لكم أنت رائعة في تفكيرك كما أنت رائعة في جمالك. (٨٧)

لقد قيل كلام كثيرعما يحققه المجتمع الصناعي المتقدم من درجة أكبر في الحرية الجنسية، ولكنه لا يحقق ذلك إلا بقدر ما تصبح هذه الحرية قيمة بضاعية وعنصرا من عناصر الأعراف الاجتماعية. ففي علاقات العمل وفي عالم العمل يباح للجسم بأن يعرض صفاته الجنسية من غير أن يكف في الوقت نفسه عن أن يكون أداة عمل، وتلك هي إحدى المآثر النادرة للمجتمع الصناعي. (٨٨)

«تدخل عبدة الكروم من اليمين، وقد غيرت ملابسها إلى ملابس عصرية مغرية. تقف عند المقعد الطويل».

عبدة الكروم: هل أعجبك فستاني الجديد؟

عبد آلة النار: (ملتفتا إليها) يا للروعة.. ما هذا الجمال؟

عبدة الكروم: إنه لك يا عزيزي (تقترب منه) إننا لم نتمتع سويا منذ مدة.

عبد آلة النار: منذ أربعة أيام...

عبدة الكروم: والآن.

عبد آلة النار: (محاولا أن يبتعد عنها) انتظري.. انتظري حتى أنتهي من عملية إطلاق الصاروخ.

عبدة الكروم: (تقترب منه) لا أستطيع أن أنتظر أكثر من هذا.

عبد آلة النار: لقد أمرني بإطلاق الصاروخ.. وأنت تعرفين النتيجة إذا تأخرت عن تنفيذ الأوامر.

عبدة الكروم: لا تخف منه.. أنا أحميك.

عبد آلة النار: لن تستطيعي.. إنه صاحب الأمر في هذه المدينة.

عبدة الكروم: (بغنج) لكنه جبان أمام جمالي.. (تقترب منه أكثر)(٨٩)

إن مستخدمات المكاتب الفاتنات، والبائعات الفاتنات، والمدراء الشبان، والرجوليين، هم بضائع لها قيمة تجارية كبيرة، أما صحبة عشيقة ظريفة محبة ـ وهي الصحبة التي كانت وقفا على اللوردات والحكام ـ فإنها تسهل التقدم في عالم الأعمال.(٩٠)

ولا تقتصر مشاغبة عبدة الكروم، لعبد الآلات الأكبر، وعبد آلة النار، بل تتعدى ذلك إلى عبد آلة الموت. إن عبدة الكروم في مسرحية مدينة بلا عقول، تشبه ـ إلى حد ما ـ شخصية نينا ليدن، في مسرحية الفاصل العجيب، إذ تروح متنقلة من ذكر إلى ذكر، عندما تفقد في الحرب الرجل الوحيد الذي ربما كان في استطاعته أن يرضي طبيعتها بأكملها.(٩١)

عبد آلة الموت: (بنشوة السكران) غريق المحنة.. أيتها الجميلة الذكية (تنظر إليه) إن كلا ما يدور في رأسي لكن لا أعرف كيف أعبر لك عما أريد.

عبدة الكروم: (تقترب منه) هيا قل.

عبد آلة الموت: (وهو يقبلها) لا أعرف... لا أستطيع.

عبدة الكروم: (تبتعد قليلا).. تعني حبك لجسدي يمنعك من الكلام.

عبد آلة الموت: نعم.. نعم... (يصمت) هيا دعينا نتمتع قليلا.

عبدة الكروم: اسمع يا عزيزي بعد أن ينتهي الاجتماع سنذهب سويا.

عبد آلة الموت: هل اعتبر هذا وعد..؟ (يتحرك بسرعة فيقبلها وتبادله ذلك) هيا اجلسي في المكان المخصص لك.(٩٢)

لقد اندمج الجنس ـ في المجتمع التكنولوجي ـ بالعلاقات العامة، وعلاقات العمل، ومن هنا فهو يستفيد على ما يبدو من تلبية أكبر. ولقد أتاح التقدم التقني، وطراز الحياة الرغيدة إمكانية إدخال عناصر ليبيدية في إنتاج البضائع وتداولها. فالتلبية التي يأذن بها المجتمع، ويرغب فيها، ويشجع عليها تتمتع بلا أدنى ريب بمجال أوسع بكثير، ولكن مبدأ اللذة يواجه من خلال هذه التلبية انكماشا، ويعاني من تقلص لحرمانه من المطالب غير القابلة للتوفيق مع المجتمع القائم، إن اللذة التي من هذا النوع تولد الخنوع.(٩٣)

ولا يقتصر الأمر، على (عبدة الكروم).(٩٤) بل تجاوزها إلى الآليين الجدد، الذين انضووا تحت عبودية الآلة حديثا في مجتمع الرفاهية والتكنولوجيا.

المرأة الآلية: السعادة. تريد السعادة.. تعالى معي إذن هيا.

الآلي الثالث: انتظرا.. سآتي معكما.

المرأة الآلية: إذا كنت تريد الحب.. الحب اللذيذ.. فتعال معنا.

الآلي الثالث: الحب.. يجب أن ندع الحب الآن.

الآلي الأول: تعالي.. لا تستطيع أن تتأخر عن لعبة الحب.

الثالث: سآتي معكما.. انتظرا.[٩٥]

في «عالم جديد جرىء» لألدوس هكسلي، تصور هذه القصة عالما محكم النظام، مسيطر، دقيق الحركة، حيث التنظيم العلمي يغطي جوانب الحياة. وتستخدم في هذا العالم، أساليب الإيحاء الجماعي في إقناعه، بأن حياته هي النعيم الذي لا نعيم بعده، فإن أراد لعبا فليس أمامه غير اللعبة الجنسية، والمفروض في هذا الفردوس، أنه لا يعرض عن هذه اللعبة إلا من كان سقيم النفس والوجدان.[٩٦]

والواقع أن ظاهرة التحلل الأخلاقي، والذي قد يتخذ صورة التمرد الجنسي في مجتمعات الرفاهية الآلية، قد حظيت باهتمام جانب كبير من المفكرين والمسرحيين، وفسرت على أنها مؤشرات وعلامات للاغتراب في عصر الآلة، عصرنا الحديث. وقد فسرها ألبير كامي، على أنها وليدة وعي الموت ـ مشيرا إلى مبدأ الامتلاء، أو الإحساس بالحياة حتى الامتلاء ـ فمادمت أني مخلوق فان، ومادام أن لا شيء يهم تجاه موتي، فإنني لن يهمني أن أعيش كما يحب الآخرون ـ الأخلاقيون ـ لي أن أعيش، أو كما تفرض علي الأخلاق العامة، والعرف العام، أو كما يطالبني بذلك الشرف والنبل، ولكنني سأعيش كما أحب أن أعيش، حياة ممتلئة حتى الثمالة، أشربها شربا، وأحيا كل لحظة من أولها إلى آخرها، بطولها وعرضها وعمقها وارتفاعها.[٩٧] وهذا كله أيضا وليد الوعي الحاد ـ بالضياع ـ بالاغتراب.

وإذا كان مبدأ الامتلاء ـ كما يرى كامي ـ وليد وعي الموت، فإن الحب كعاطفة سامية، وليد وعي الحياة والأمل والتفاؤل بالمستقبل، إلا أن التشيؤ في عالم الآلة قد يحول دون ذلك، مفسحا المجال للجنس «المادة» دون الحب «الروح» ففي مسرحية «النزعة الآلية» ١٩٢٨ للكاتبة صوفي تريدويل ـ وهي مثل للمسرحية التعبيرية ـ تبحث فيها البطلة المسماة ببساطة «المرأة الشابة» عن الحب دون جدوى وسط عالم الآلات والتجارة[٩٨] فالمجتمعات الآلية التكنولوجية، بإيقاعها السريع ونزعتها المادية العلمية «لم تعد حتى تؤمن بالحب، لقد خلت علاقة الرجل بالمرأة من كل حرارة رومانسية لا يعترف بها المختبر، وتجردت من كل عاطفة، بحيث باتت مجرد حاجة عضوية، وانهارت كافة القيم ـ أو معظمها ـ ولم يعد هناك إلا الإحساس بأن الحياة عبث، ولم يعد هناك إلا اليأس والقنوط»[٩٩]، والاغتراب. فها هو العبد الأكبر ـ في مسرحية مدينة بلا عقول ـ (يوظف) الحب، كوسيلة لجذب وإقناع الناس للانضواء في ركب عبودية الآلة.

عبد الآلات الأكبر: لا تنسي يا كرمتي أن مهمتك صعبة فأنت تحبين.. ومن يحب يستطيع أن يقنع الآخرين بالحب لأنه رأى فيه ملاذا للراحة واللذة ومطلوب منك أن تجعلي الناس هنا يرغبون في أن يكونوا مثلنا عبيدا للآلات.[١٠٠]

فلقد تشيأ الحب، كعاطفة، وأصبح وسيلة ـ لا غاية ـ للجذب والترغيب في الآلية والعبودية. وإن كان الإنسان الآلي الثالث مازال يؤمن ـ رغم دخوله في عالم عبودية الآلة ـ أن الحب عاطفة سامية.

الآلي الثالث: الحب.. يجب أن ندع الحب الآن.[١٠١]

إن عالم الآلة في مدينة بلا عقول، عالم عملي مادي لا يؤمن بالحب، أشبه بعالم الطاعون ـ في مسرحية كامي ـ الذي حظر الحب، إدراكا بأنه نظير للحرية والحياة.

ديجو: لقد حظروا الحب. . آه إني لأسف عليك من كل قلبي.

فيكتوريا: . . إنهم يعدون كل شيء لكي يصبح الحب مستحيلا، ولكني سأكون الأقوى. (١٠٢)

إن النظم الديكتاتورية، والنظم الآلية، كلاهما يخشى الحب، ولذلك تعمل تلك الأنظمة على إتاحة الجنس، وإشباع الرغبات المادية، وتحظر الحب والعواطف الروحية.

ففي مسرحية إنسان روسوم الآلي محظور ممارسة الحب حتى بين الشخوص الآلية. . فها هو بريموس الإنسان الآلي، يتوسل إلى الكويست مدير التوريدات بمصانع روسوم، ألا يجرب حبيبته الإنسانة الآلية هيلينا، لأنه ـ رغم آليته ـ يحبها. وهنا تبرز سخرية تشابيك المرة، من مجتمع القائمين على صناعة وتوريد وتسخير الآلية في المجتمع العلمي التكنولوجي، الذي لا يضع أي اعتبار لمشاعر الحب، حتى بين الآليين فما بالك بالبشر.

الكويست: اذهب. . إني أريد أن أقطع هيلينا. . افعل ما أمرتك به بسرعة.

بريموس: خذني بدلا منها. . لن أصرخ. . لن أصيح. خذ حياتي.

الكويست: ألا تريد أن تعيش إذن؟(١٠٣)

لقد أخذ العلم يتطور ـ بمضي الزمن ـ من حب المعرفة، إلى حب السيطرة ـ ومن ثم اغتراب الإنسان ـ فجعل الرجل العلمي يقول: ماذا يهم من أن العالم الخارجي موجود فعلا أو أنه مجرد حلم، ما دمت أستطيع أن أحمله على السلوك الذي أشاء. وهكذا أحلت السيطرة محل الحب، وهذا تطور يؤسف له. فالعالم بغير بهجة وغير حب، هو عالم تجرد من القيم التي كانت تنير حياة الإنسان، قبل عصر العلم.(١٠٤)

إن كل البناء الفكري والفلسفي للمجتمع الأحادي البعد، يقوم على أسطورة، «أسطورة حياد التكنولوجيا»، والحق أن ما يسمى بالحياد التكنولوجي، قد وسم بميسمه العصر كله، وثقافة العصر كلها، وما هذا إلا منطق السيطرة والرقابة، ولكنها السيطرة المستبطنة، والرقابة المفروضة من الداخل.(١٠٥)

فالاتجاه الحديث في الإنتاج اليوتوبي الحديث ينتهج سبل التهكم على إمكان تحقيق اليوتوبيا، وخاصة تلك اليوتوبيات التي لها طابع صارم قاس.

يقول سليمان الحزامي، في مقدمة مسرحيته، إنها «محاولة للمشاركة في تصوير واقعنا اللاهث نحو استقلال الإنســـان».(١٠٦) فالمسرحية بمثابة رحلة يحث عن الخلاص من الآلية وما تسببه من اغتراب وقهر وعبودية للإنسان، وجوهر الأزمة، هو الانفصام والاغتراب الذي يعيشه الفرد، على المستوى الاجتماعي والتكنولوجي، ومظهر الأزمة، هو الرفض، ومحصلة الأزمة، يتمثل في تجاوز الاغتراب من خلال الوعي به، والخلاص منه على أي وجه من الوجوه، وإما أن يكون استمرار الاغتراب، فيسقط الإنسان ـ أراد أم لم يرد ـ في وهدة الاغتراب والعبثية والعدمية والانهيار.

لقد حاول الحزامي في مسرحيته، أن يكشف لنا عن القيمة الإنسانية الغائبة في مجتمع عبيد الآلة، مجتمع مدينة بلا عقول، حيث شعور الإنسان، بالآلية، بالعزلة، بالاغتراب.

فالعالم يرى ـ دائما ـ من خلال الكلمة الشريفة، مهما خفت صوتها أمام ضجيج الآلة، وصخب المادة، ورنين المال، يرى فيها شرف الإنسان. . أو الشرف الأسمى للإنسان.

الهوامش

(١) الـ utopia (الطوبيا أو اليوطوبيا) عبارة مشتقة من اللفظين اليونانيين ou topos, ومعناها ما لا يوجد في أي مكان ويقصد بها أرض خيالية يبلغ كل ما فيها الكمال، وقد ظل التفكير الطوباني لعدة قرون سمة من سمات الحياة الفكرية. وكان أول الكتب التي وصفت مدينة فاضلة هو جمهورية أفلاطون، وتوماس مور ق ١٦، وصموئيل بتلر في ق١٩، وفي الصين وضع مفكر صيني يدعى كانج يووي عام ١٩٢٧ كتابا بعنوان كتاب العالم الواحد، صور عالما لا يعرف الإنسان فيه شقاء أو معاناة، يمكن الرجوع إلى رسالة اليونسكو، العدد ٢٨٢، ١٩٨٤.

(٢) اليوتوبيا العلمية من التطورات العلمية، وهذا تقدم عالما متطورا من الناحية التكنولوجية، وهذا يبرز معنى الخوف من العلم، ومعناه الخوف من تغيير ظروف الحياة، وهو نزعة طبيعية في الإنسان إلى حد ما، لأنه ينشد، فيما ينشد، الاستقرار والثبات لهذه الظروف، لأن هذا يوفر عليه كثيرا من الجهد وكثيرا من خوف المجهول. انظر: عثمان نويه حيرة الأدب في عصر العلم، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩، ط١، ص ٢٠. ولقد اتضحت حقيقة دكتاتورية العلم، القائمة على الافتراضات المؤقتة والتي تحكمها درجة التقدم العلمي وأصبحت الحاجة ملحة إلى قوانين خاصة بالاستثناءات حيث يصبح لكل ظاهرة قانونها الخاص، القائم بذاته، فلا توجد قوانين عامة ثابتة. انظر: د. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠) ص٢٦٦.

(٣) لا يشير كتاب العبث (يونسكو - بيكيت - اداموف - جان جينيه) إلى الرعب الذي تثير مخترعات زماننا التقنية بل أنهم يكتشفون نتائجها ويصفون فتكها. انظر: فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، جـ٥، ترجمة إلياس زحلاوي (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩) ص١٧٦.

(٤) تعتبر مسرحيات: الخرتيت، القاتل ليونسكو، الطاعون أو حالة طوارئ، لألبير كامي، والإنسان الآلي لكاريل تشابيك، والآلة الحاسبة لالمر رايس - من مسرحيات (التحذير الاجتماعي).

(٥) د. طه محمود طه، مقدمة ترجمة مسرحية إنسان روسوم الآلي، من المسرح العالمي رقم ١٦٠، يناير ١٩٨٣، الكويت: وزارة الإعلام، ص٢٥.

(٦) د. عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) ص٨٠.

(٧) من مقدمة ترجمة مسرحية إنسان روسوم الآلي رقم ١٦٠، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٨) المرجع السابق، ص٥.

(٩) مسرحية في ثلاثة فصول من خمسة مشاهد، بالعربية الفصحى، كتبها في ١٩٦٩، ونشرتها دار العودة، بيروت في عام ١٩٧١.

(١٠) سليمان الحزامي، مدينة بلا عقول (بيروت: دار العودة، تشرين أول، ١٩٧١) ص ١٥.

(١١) كاريل تشابيك، إنسان روسوم الآلي، ترجمة د. طه محمود طه، من المسرح العالمي رقم ١٦٠ (الكويت: وزارة الإعلام، يناير ١٩٨٣) ص ١١٩.

(١٢) عبد المنعم الحفني، أليوكامي (القاهرة: دار الفكر، ١٩٦٣) ص ١٣٥، ١٣٦.

(١٣) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٤٨.

(١٤) نيقولاي بردياف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢) ص٨.

(١٥) المرجع السابق، ص ١٣٤.

(١٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٣٩، ٤٠، ٤٨، ٤٩.

(١٧) د. قيس النوري، الاغتراب (اصطلاحا ومفهوما وواقعا)، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، أبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩) الكويت، وزارة الإعلام، ص ٣٠.

(١٨) هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الأدب، ١٩٨٨، ط٣) ص٢٠، ٢١.

(١٩) مقدمة ترجمة الإنسان ذو البعد الواحد، المرجع السابق، ص ١٩.

(٢٠) د. مراد وهبة، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول أبريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩، الكويت، وزارة الإعلام، ص ١٠٦.

(٢١) مسرحية الإنسان الآلي، مصدر سابق، ص ١٢١، ١٢٢.

(٢٢) الاغتراب والوعي الكوني، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٢٣) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١٩٣.

(٢٤) المرجع السابق، ص١٨، من المقدمة.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٨، من المقدمة.

(٢٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٤٤، ٦٣.

(٢٧) مسرحية الإنسان الآلي، مصدر سابق، ص ١٥٦.

(٢٨) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص٢٩.

(٢٩) ألبير كامي، حالة طوارئ، ترجمة د. كوثر عبدالسلام (من المسرح العالمي، ٦٩ الكويت: وزارة الاعلام، يوليو ١٩٧٥) ص٦٧، ٦٨، ٦٩.

ولقد أدان أرمان سالاكرو النظم الجماعية في مسرحية الأرض كروية، لقد حققت المسرحية نجاحا عظيما، جزئيا، بسبب التشابه بين سافونا رولا البطل، وبين شخصية هتلر.

(٣٠) د. رشا حمود الجابر الصباح، قضايا فكرية (الكويت، مطابع الخط، ١٩٨٤) ص ١٠٢، ١٠٣.

(٣١) د. إمام عبدالفتاح إمام، الطاغية (الكويت: المجلس الوطني للثقافة، سلسلة عالم المعرفة، ١٨٣، مارس ١٩٩٤) ص٦٦.

(٣٢) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٢٨.

(٣٣) مسرحية إنسان روبوم الآلي، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٣٤) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص١٦.

(٣٥) المصدر السابق، ص ١٢.

(٣٦) الطاغية، مرجع سابق، ص٦٣.

(٣٧) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٨٥.

(٣٨) د. نادية بدر الدين أبو غازي، قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٢٢٢.

(٣٩) الفاشية: بمعنى الإحاطة والشمول واحتواء كل شيء. انظر: الطاغية، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٤٠) ومصطلح الديكتاتورية في الاستخدام الحديث، يعني النظام الحكومي الذي يتولى فيه شخص واحد جميع السلطات (وفي الأغلب، بطريقة غير مشروعة) ويملي أوامره وقراراته السياسية، ولا يكون أمام المواطنين سوى الخضوع والطاعة. انظر: الطاغية، مرجع سابق، ص ٩٢.

(٤١) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ١٣، ١٤.

(٤٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٤٣) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٤٤) أثناء إعداد هذه الدراسة اكتشفت أن كاريل تشابيك يؤكد على أن الديكتاتورية هي الطاعون الأبيض، إذ أشار إلى تلك التسمية في مسرحية حالة حصار ١٩٤٨، كما أن تشابيك كتب (الطاعون الأبيض) ١٩٣٧، أو (القوة والمجد، وتعالج الظلم والاضطهاد والديكتاتورية). ولذلك لزم التنويه.

(٤٥) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ٩٢، ٩٣.

(٤٦) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٢٦.

(٤٧) المصدر السابق، ص٢٥.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٦، ٨٢.

(٤٩) المصدر السابق، ص٦٥.

(٥٠) مقدمة الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١٣، ١٠، ١١.

(٥١) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص١٥ (من أشهر الأعمال الأدبية، رواية عالم جديد جريء، لألدوس هكسلي، في هذه الرواية التي تصور عالما محكم النظام، دقيق الحركة، إذ يسيطر التنظيم العلمي على جوانب الحياة حتى تسلط على تشكيل الأجنة. ومحظور على مواطن هذا العالم، بل من أبغض الأشياء إليه، ما يسمى الأدب والفن والدين وأكثر الكتب تضليلا مسرحيات شكسبير والانجيل، ولهذا أصدرت الأوامر إلى سكان هذا العالم بالامتناع عن قراءة هذه الكتب الخطرة لأنها ما تزخر به من الأسى ومظاهر الفقر والمرض والشيخوخة، لا وجود له في هذا العالم فإذا مل الناس حياتهم أو أدركهم السأم، حتى في هذا الفردوس، فما عليهم إلا ابتلاع أقراص مخدرة، تسمى السوما، وهي بديل عوضهم عن الدين والأدب والفن. انظر: حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص٢٨، ٢٩.

(٥٢) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١٥.

(٥٣) ومفهوم التحول في رواية الحكيم يشبه إلى حد ما مفهوم التحول في مسرحية الخرتيت، حيث يأخذنا يونسكو، إلى بلدة صغيرة يصاب سكانها بعدوى مرض غريب ألا وهو تحولهم الواحد بعد الآخر من بشر إلى خراتيت، ولقد أصابهم هذا المرض بعد أن غزا بلدتهم خرتيتان من الجنوب والشمال، ويتحول جميع أهل البلدة إلى خراتيت ما عدا البطل الذي ظل يقاوم مرض التحول أو الخرتتة حتى النهاية. والواقع فإن تحول البشر إلى خراتيت يدل على تخلي الإنسان عن آدميته تحت وطأة القادة، أو يشير إلى النازية وقوانية الجموع، أو إلى استعباد جماعي، أو إلى ضياع القيم الإنسانية، أو على أنها سخرية من الفاشية والشيوعية والنظام النقابي والنزوات الرأسمالية، إنها تهدف أيضا إلى مقاومة الهستيريا الجماعية، ومكافحة التحول، وتلاشي الأوبئة الذهنية التي تستتر وراء قناع العقل، والأفكار التي ليست سوى أدواء جماعية خطيرة، مصدرها الهوس والنزوات والمطامع الشخصية. أو ربما تشير المسرحية إلى أن الآخرين لا يحترمون عزلتك وتفردك، فإنك إن عزلت نفسك عنهم، وخالفتهم الرأي وانفصلت عن منطقهم تحولوا هم إلى خراتيت، تهاجمك وتريد أن تفتك بك، ويقتحمونك. يمكن الرجوع إلى: عبدالغفور نعمة، الاتجاهات المعاصرة في المسرح (بغداد: مطبعة حداد/ ١٩٧١) ص٨٩، د. حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح، (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٨٧) ص ١٠٩، ١٢٦، جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبدالمنعم إسماعيل (بيروت: المركز القومي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩) ص٨٨، لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ب. ت.) ص ٢٥٠، ٢٥١، نسيم إبراهيم، يوجين يونسكو (الملك الذي رحل)، مجلة المسرح العدد ٦٦، مايو ١٩٩٤، ص١٥.

(٥٤) د. أحمد أبو زيد، الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ابريل، مايو، يونيو، ١٩٧٩، ص١٢.
(٥٥) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص١٣، ١٨، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤.
(٥٦) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص١٤.
(٥٧) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٦٨، ٦٩، ٧٠، ٧١.
(٥٨) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص ١٢.
(٥٩) د. طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦) ص١٩.
(٦٠) إنسان رووسوم الآلي، مصدر سابق، ص١٢٧.
(٦١) مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٦١.
(٦٢) المصدر السابق، ص ٧٣.
(٦٣) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص٨٠.
(٦٤) المسرح الفرنسي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٥٤، ٢٥٥.
(٦٥) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٥٣، ٦١، ٦٢.
(٦٦) مسرحية إنسان رووسوم الآلي، مصدر سابق، ص ٦٧.
(٦٧) مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص١٠٧.
(٦٨) انظر: مسرحية إنسان رووسوم الآلي، مصدر سابق، ص ٧٤.
(٦٩) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٥٥، ٥٨.
(٧٠) المصدر السابق، ص٨٩، ٩٠.
(٧١) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ١١٧، ١٢٤.
(٧٢) موتوفات لوبيسك، ألبير كامي، ترجمة حسن تميم (القاهرة: دار النهضة العربية، يوليو ١٩٦٨) ص١١٥.
(٧٣) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٩٠، ٩١.
(٧٤) مقدمة ترجمة مسرحية إنسان رووسوم الآلي، مرجع سابق، ص١٣.
(٧٥) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص ١١٧.
(٧٦) فالنتينا ايفا شيفا، الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبدالحميد سليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥) ص٢١٧.
(٧٧) د. منى أبو سنة، الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ابريل - مايو - يونيو، ١٩٧٩ الكويت وزارة الإعلام، ص ١٦٧.

(٧٨) المرجع السابق، ص١٦٠.
(٧٩) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٤٧، ٤٨.
(٨٠) ماركس انجلس، بيان الحزب الشيوعي (موسكو: دار التقدم، ١٩٦٨) ص ٣٩، ٤٤.
(٨١) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٦٠، ٦١.
(٨٢) في رواية «كوتا» التي كتبها كلا من: فيكور، وكوروتيل، والتي تتناول النتائج الخطيرة للمعيشة فيما يطلق عليه «مجتمع الرفاهية». يتساءل الأب اسبوسانوس قائلا: ألم تر ما حدث للإنسان في هذا البلد؟ ويستطرد واصفا المجتمع بأنه مشحون بأجهزة ميكانية، يتخم بالغذاء لدرجة الانفجار أشبه بأوز مسمن على وجبة من راديوهات وثلاجات وموتوسيكلات موتورية وقوارب وسيارات وبيانوهات، والناس في هذا المجتمع متعبون حتى أنهم يتمنون أن تحل بهم كروب جديدة، وكوتا شاب صاحب مشاريع، اكتشف طريقة جديدة لبيع الثلاجات، وهو شاب له أسلوب جديد في التفكير، ومهنته الأولى وقبل كل شيء، هو أن يجعل كل الناس مستهلكين وعبيدا لما يملكون، وبالتالي يصبحون مصدر ثراء لرجال مضاربين على شاكلته هو نفسه. وأعتقد أن رواية كوتا، كمسرحية مدينة بلا عقول - من حيث المضمون - تشير إلى أزمة اللذاتية التي أثارها التقدم التكنولوجي الذي يلغي شخصية الإنسان، إنها تصور الأزمة التي يمر بها الفرد نتيجة لانتصار الميكنة، وتوضحان كيف أن أي نظام اقتصادي واجتماعي معادي للإنسان، يحطم الفرد، وكيف أن الإنسان غريب في المدينة العصرية. إن موضوع تباعد وعزلة وتحطيم الفرد، بحصر وجوده في مجموعة ملامح مقننة واضحة، تقود إلى انعدام الأمن، وتؤدي إلى الخوف والإحباط، وإلى الكارثة التي تهدد المجتمع المستهلك. انظر: الثورة التكنولوجية والأدب، مرجع سابق، ص٢١٠، ٢١١، ٢١٣، ٢١٤.
(٨٣) الاغتراب في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص١٤٩.
(٨٤) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ١٥، ١٦.
(٨٥) نسبة إلى ايروس إله الحب.
(٨٦) مقدمة «الإنسان ذو البعد الواحد»، مرجع سابق، ص١٥، ١٦.
(٨٧) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص١٧، ٢٠، ٢١، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٦٠، ٨٦.
(٨٨) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١١٠.
(٨٩) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٣١، ٣٢، ٣٣.
(٩٠) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١١٠.

(٩١) الارديس نيكول، المسرحية العالمية، الجزء الخامس، ترجمة د. نور شريف (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، مارس ١٩٦٦) ص٢٦١.
(٩٢) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص ٧٩، ٨١.
(٩٣) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١١١، ١١٣.
(٩٤) إن عبدة الكروم في مسرحية مدينة بلا عقول، يبلعها الجشع، الذي يسيطر على أفكار عبيد الآلة، تعد بمثابة رمز أسطوري، يمتد ليصل إلى شخصية «سيبل» أو «قيبليه»، آلهة الخصب، والتي امتدت عبادتها من آسيا الصغرى إلى العالم الإغريقي/ الروماني في القرن الثالث ق. م.، وترافقت بطقوس تهتك وفجور.
لقد انتقلت عبادتها من قبرص فوصلت ميناء كورنثة، حيث كان معبدها يرتفع عاليا على الاكروبوليس، مزودا بأكثر من ألف معبد للبغايا أو فتيات الضيافة» اللاتي كن كما يقول استرابو، مركز الجذب الرئيسي في المدينة، وأصبح فعل يكرنث (المشتق من اسم مدينة كورنثة) مرادفا في نظر الأثنياء «اللا أخلاقية الجنسية». وطبقا اعتمد إمام القديس بولس للمجتمع الاثيني في الاصحاح الأول من رسالته إلى أهل رومية، على ستين قضاها في كورنثة، فلما ما استبعدتها النزعة التجارية ظهرت قوة الأم العظيمة.
ولقد وظف الدكتور عبدالعزيز حمودة في مسرحية الرهان شخصية «سيبل» بمعنى إله الأرض والجنس أو السيدة أو الأم العظيمة، التي تلتقي كل يوم برجل، ثم تقتله، فتظل دائما شابة جميلة، لا يهزم الزمن شبابها الدائم، إذ تبدأ بسن الأربعين تقريبا ولكنها تسير في خط عكسي، إذ يستمر سنها في التناقص، وتزداد جمالا، من مشهد إلى آخر. يمكن الرجوع إلى:
- هيجل الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٦، ط٢) ص٨٠.
- جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة د. إمام عبدالفتاح (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٧٣، مايو ١٩٩٣) ص٦٢.
- د. عبدالعزيز حمودة، الأعمال الكاملة (١) مسرحيات: الناس في طيبة - الرهان - ليلة الكولونيل الأخيرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩) ص١٠٩، ١٤٦، ١٤٧.
(٩٥) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٧٦.
(٩٦) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص٢٨، ٢٩.
(٩٧) ألبير كامي، مرجع سابق، ص١٦٠.
(٩٨) جلال العشري، لن يسدل الستار (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩) ص٢٣٨.
(٩٩) د. حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر بين المعارضة إلى الإبداع (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨) ص٤١.
(١٠٠) مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص٦١.
(١٠١) المصدر السابق، ص٧٢.
(١٠٢) مسرحية حالة طوارئ، مصدر سابق، ص١١٥.
(١٠٣) مسرحية إنسان روسوم الآلي، مصدر سابق، ص٢٦٢، ٢٦٣.
(١٠٤) حيرة الأدب في عصر العلم، مرجع سابق، ص٢٢.
(١٠٥) الإنسان ذو البعد الواحد، مرجع سابق، ص١٧.
(١٠٦) (هامش المسرحية) مقدمة مسرحية مدينة بلا عقول، مصدر سابق، ص؟.

التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة

د. سمحة الخولي

كانت الدعوة التي تلقيتها للمشاركة ببحث للمؤتمر العلمي لاتحاد الجامعات العربية، عن «دور الفنون في إحياء التراث والحفاظ على مقومات الشخصية العربية لمواجهة تحديات المتغيرات المعاصرة» بمثابة شرارة أطلقت عددا من الملاحظات والتأملات حول هذا الموضوع، الذي يلح على كل مثقف عربي في عصرنا، أيا كان تخصصه، أو موقعه من الحياة الثقافية. وتوقفت أمام معان جوهرية: التراث ـ الحفاظ على مقومات الشخصية العربية ـ تحديات المتغيرات المعاصرة، وبطبيعة الحال يتطلب كل واحد من هذه المعاني تأملا عميقا، فهي في مجموعها تجسم أزمة الثقافة العربية المعاصرة.

وحجر الزاوية هنا هو «التراث» وهو مفهوم يتطلب أناة ودقة في دراسته، إذ أنه قد أضير بما لحقه من تشتيت وسوء استخدام ـ أحيانا ـ خاصة في الحقب الأخيرة التي تعاني من التمزق بين الماضي والحاضر، وبين الاعتداد بالخصوصية العربية والانفتاح الإنساني على منجزات العالم، في مسيرة الأمة العربية نحو مستقبل غير واضح المعالم.

ويتردد في حياتنا الآن كثيرا ذلك الحديث عن إحياء التراث وتحقيقه ونشره، وتتكاثر حولنا فرق تعتبر فرقا «للموسيقى التراثية». كما نقرأ ونطلع على فنون أدبية وتشكيلية وموسيقية «مستلهمة من التراث» وهي كلها إنجازات مخلصة وتبذل لها الأموال والطاقات والجهود، ولكنها لم تترك حتى الآن أثرا عميقا ملموسا في توجيه سياسة الثقافة في بلادنا العربية، كما أنها لم تنجح بعد في معالجة الفصام الظاهر في الثقافة العربية المعاصرة، إذ مازالت مجتمعاتنا اليوم -ثقافة وإعلاما- حائرة بين الماضي والحاضر، وبين الشرق والغرب. ولذلك ظلت الجهود المركزة في التراث، وحوله، قاصرة

عن طرح حل موضوعي قويم للمعادلة الصعبة، معادلة الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتجديد. وهي المعادلة التي فرضت نفسها على العالم العربي في هذا القرن تحت وطأة المواجهة الحادة مع حضارة الغرب المتوغلة في حياة كل شعوب العالم. ومازالت معادلة «الأصالة والمعاصرة» هي الصخرة التي تتعثر عندها مسيرة الثقافة العربية، ومسيرة الفنون بدرجة أحدّ وأعنف.

ولا يدعي هذا البحث أنه قادر على تقديم حلول ناجعة لهذه المعضلة، بل كل ما يطمح إليه أن يلقي الضوء على بعض جوانبها التي تبلورت لكاتبه عبر قرابة أربعين عاما من الاشتغال بالفنون الموسيقية، تعليما وبحثا ونشرا للثقافة الموسيقية، وتكوينا للفنانين المبدعين عامة والموسيقيين بشكل خاص.

ولابد لنا في البداية من الاتفاق على تعريف لمعنى التراث، وموقعه من مقومات الشخصية العربية، وموقفنا منه، وكيفية توظيفه للحفاظ على الهوية العربية الجمعية، وعلى الهوية المتفردة لكل شعب عربي.

ولفظ «التراث» مصطلح حديث لم تكن له في كتابات القدامى الارتباطات الوجدانية نفسها التي يحملها اليوم في الوعي العربي، رغم أنه مشتق من لفظ «ورث» الذي تعتبره المعاجم مرادفا للإرث والورث، بالمعنى المادي، وهو ما يرثه الإنسان عن أسرته من مال وحَسَب. ولكن هناك مصادر تفرق بين الميراث بمعناه المادي، وبين «التراث» الذي يطلق على ما ينتقل للإنسان من قيم معنوية تتوارثها الأجيال. [1]

والتراث بمعناه الفكري والثقافي والمعنوي (Tradition, Heritage, Patrimony بالإنجليزية، أو Patrimoine, Héritage بالفرنسية)[2] مصطلح حديث لم ينتشر في الكتابات العربية إلا منذ أواخر القرن الماضي وقد استقر في الوعي العربي بمفهومه المعنوي.

والتراث بشكل عام هو المخزون النفسي المتراكم من الموروثات بأنواعها في تفاعله مع الواقع الحاضر أو هو الحصيلة الثقافية التي تتبلور فيها ثقافة وخبرات وحكمة شعب. والتراث ليس كيانا معنويا متعزلا عن الواقع، بل هو جزء من مكونات الواقع، يوجه سلوك الإنسان في حياته اليومية[3] ولذلك لا يكفي تعريفه بأنه ما وصل إلينا من الماضي فحسب، لأنه معاش في الحاضر وكلاهما معاشان في الشعور. [4] وما نسميه اليوم تراثا موسيقيا لحضارة بعينها، إنما هو منظومة من الأصوات التي تراكمت وتشكلت على مر الزمن، واستقرت كتعبير فني أنتجته هذه الحضارة وتقبلته أجيالها، إذ وجدته معبرا عن خواصها المزاجية وحاجاتها النفسية في مرحلة من تطورها. [5]

والتراث - ذلك الذخر الثقافي المتوارث - يتخذ صورا وتعبيرات متعددة تقسم إلى: تراث ثابت ومدون- وهو التراث المحفوظ في الآثار والكتب والمخطوطات، وتراث شفاهي يتغير ويتجدد- ويتمثل في الكلمة والنغمة والحركة وتشكيل المادة، أي الفنون الأدبية، والتشكيلية، والتعبيرية. وهذا الجانب من التراث يتناقل شفاهة أو بالتقليد، ويرتبط بعادات وتقاليد ومناسبات اجتماعية يتحقق بها تواصل الإنسان مع مجتمعه، بل ويتحقق وجوده. والنوع الأول من التراث الثابت، باق لا يغيره الزمن (إلا بقدر ما تؤثر فيه عوامل البيئة الطبيعية) بينما نجد الموروث الشفاهي أشد عرضة للتغيير والإضافة والحذف أثناء تناقله، وذلك يحكم أنه أشبه بالسجل الأمين لحياة ذلك المجتمع.

وهذا الموروث الشفوي يحمل في طياته قيم الشعب وفلسفته في الحياة ومزاجه الفني، ويعبر عنها بصور متعددة، كالحكايات والملاحم والسير والأمثال والرسوم وأغاني «دورة الحياة» وفنون الرقص والحركة وما إليها،

ومن خلال هذه المأثورات المحفوظة في ذاكرة الأجيال -تتناقلها بنصها أو بروحها- يمكن للدارس أن يستشف أبرز مقومات شخصية هذا الشعب.

غير أن «مرونة» هذا التراث الشفاهي وقابليته للتعديل والانتخاب تجعله في الوقت نفسه أكثر تعرضا لمخاطر التحريف والتشويه (وهو ما يحدث في بعض البرامج الإعلامية السياحية الطابع).

ومن هنا تتخذ قضية الحفاظ عليه أهمية وأولوية في سلم القيم الثقافية التي تخطط في ضوئها السياسات الثقافية العربية، على أن يكون التخطيط لهذا الحفاظ من منظور معاصر يعرف قيمة هذا التراث ويعرف كيف يستغله لتأكيد الذات، والحماية من الاغتراب وفقدان الهوية.

وفي غياب الدراسات العلمية في التراث الموسيقي فلابد هنا من وقفة عند الهيكل العام للتراث، وعناصره، ومقوماته العامة، ثم مقوماته الفنية.

التراث الموسيقي العربي: عناصره ومقوماته العامة

إن أي حديث عن التراث العربي يجب أن يضع في الاعتبار البعد الإسلامي لهذا التراث، فالدين الإسلامي هو القوة الروحية الكبرى التي ألفت بين أجناس وحضارات مختلفة -عربية وغير عربية- ومن تفاعلها وتبادل التأثير بينها قامت حضارة إسلامية لها فكرها الذي تجلى في فنونها، وعلى الرغم من الاختلافات العرقية واللغوية، فإن الحضارة الإسلامية قد أفرزت فكرا وفنونا ترجع للمناخ الخاص لهذه الحضارة.

وهذا التراث الموسيقي العربي الإسلامي، كما وصلنا وكما نعايشه الآن، يحمل في طياته دلائل عروبته وإسلاميته التي أضفت عليه طابعه الجمالي المميز.

وللتراث الموسيقي وجهان مختلفان، وإن تداخلا وتكاملا، وهما: تراث الموسيقى الشعبية Folk Music وتراث الموسيقى الفنية التقليدية Traditional Music.

و تنحصر كل الفنون الموسيقية (الدنيوية) فيهما، وهي الفنون التي توارثتها الأجيال. هذا ولم يكن لهذه المسميات الحديثة وجود في المراجع للموسيقية العربية القديمة وخاصة «الموسيقى الشعبية» ذلك لأن هذا المصطلح حديث وغربي المنشأ، كما أن تاريخ الموسيقى العربية -كما وصلنا في مصادره الكبيرة مثل كتاب الأغاني- لم يكن يحفل بموسيقى عامة الناس (الشعب) بقدر ما كان منصبا على السماع وتقاليده في قصور الخلفاء وعلية القوم.

وتراث الموسيقى الشعبية هو حصيلة الممارسة التلقائية للغناء والعزف والرقص التي يؤديها أبناء الشعب البسطاء أو «الفلاحين»[٦] (أو الأميين على حد تعريف أحد علماء موسيقى الشعوب) ويؤديها أبناء الطبقات الدنيا في المدن.[٧]

وليس لهذا التراث تعليم خاص ولا فنانون محترفون بالمعنى الحقيقي فأغلبهم يكسبون قوتهم من مهن أخرى، وإن ظهرت منهم الآن عائلات كاملة متخصصة في أداء هذه الموسيقى، وتتنقل بها في الموالد والأفراح، وترتبط الموسيقى الشعبية بعادات وتقاليد ومعتقدات، فهي تواكب دورة الحياة من الميلاد حتى الموت. وترتبط بالمواسم والأعياد الدينية وغير الدينية والعمل حسب طبيعة المنطقة، ويتناقل هذا التراث شفاهة بطبيعة الحال. وآلاته الموسيقية بسيطة الصنع، وقد يصنعها العازفون أنفسهم من مواد أولية متوافرة في بيئتهم.[٨]

وهناك علماء يعتبرون الموسيقى والرقص الشعبي إبداعا جمعيا يبدعه أبناء الشعب (نظرية الإنتاج)، ويرى آخرون أن الشعب لا ينتج، بل «يستقبل» أغاني موجودة فيحورها ويعدلها ويتداولها، فتصبح تراثا مشتركا (نظرية الاستقبال) وسواء قبلنا هذه أو تلك، فالقدر الثابت والمسلم به أن التراث الشعبي واسع الانتشار، حي على ألسنة الناس يتداولونه بالتواتر الشفوي، حيث يتعرض في هذا التداول لقدر من التطويع والتشكيل، يجعله أقرب تعبيرا عن مزاج الناس في إقليم معين (وفي عصر معين). والطابع الغنائي هو الأغلب في هذا التراث، والعزف يكون مكملا ومصاحبا له، وللرقص، والغناء الشعبي غالبا جمعي (أو تبادلي بين مجموعتين أو بين مغن ومجموعة) والصفة الرئيسية في الأغاني والموسيقى الشعبية أنها ذات لحن مفرد (مونودية) ومع ذلك فإن فيها بعض ظواهر تعدد الألحان (تعدد التصويت أي البوليفونية Polyphony) التلقائي، وهو الذي يحدث أثناء الغناء حين يشترك مغنون في الغناء المفرد ولكن طبقات أصواتهم تكون متفاوتة، فيحدث تزاوج غير مقصود بين النغمة وجوابها مثلا.

ولآلات النفخ الشعبية أهمية خاصة لعلها تفوق الوتريات وفي طبيعة تكوين بعضها كالأرغول والزمارة ما يؤدي لعزف ثنائي النغم، إذ تعزف القصبة الطويلة في الأرغول «قرار» النغم بينما تؤدي «الثانية» الأقصر، اللحن.

ومقامات الموسيقى الشعبية تشبه -في مجملها- مقامات الموسيقى التقليدية، وإن كانت أقل ثراء وعددا منها.

ويختلف طابع المقامات من منطقة لأخرى في البلد الواحد تبعا لاختلاف الأبعاد، وهو اختلاف يمليه الذوق الخاص لأهل المنطقة. وسوف نعالج المقامات العربية بشيء من التفصيل عند مناقشة تراث الموسيقى التقليدية.

أما الإيقاع فهو من مصادر الثراء والقوة والتلوين في هذا التراث الشعبي، وإذا نحن تأملنا في الطبيعة الازدواجية للممارسة الإيقاعية في التراث الموسيقي إجمالا وفي جانبه الشعبي، لوجدنا أنه يتراوح بين قطبين متضادين أحدهما إيقاع قوي دائب ومستمر، أبرز ما فيه ضروبه المركبة والعرجاء والآخر على النقيض إيقاع مسترسل متحرر من كل رتابة التكرار، والإيقاع الدائب المحدد، سائد في أغلب الأغاني الشعبية. أما الإيقاع الحر المسترسل فنجده في المواويل (وله نظير في الموسيقى الفنية الآلية في العزف، هو التقاسيم) ومن الطريف بحث العلاقة بين هذه الثنائية الإيقاعية في التراث الموسيقي وبين التصور الثنائي للعالم، والموروث عن فكر الكندي، (حسن حنفي).

والإيقاع المحدد المستمر قد يكون بسيطا، ولكن في تراثنا الشعبي العربي ثراء إيقاعي هائل يتمثل في الضروب المركبة والمتداخلة، والتي تؤدى عزفا على آلات نقر، أو بالتصفيق أو بهما معا -فتقوم مجموعتان أو أكثر بتصفيق إيقاعين مختلفين معا في وقت واحد- مما ينتج تشابكا إيقاعيا يسميه الغربيون «تعدد الإيقاع» (Polyrhythm) وينتشر هذا الطابع في أغلب دول الخليج وفي واحات مصر وفي النوبة وغيرها. وجدير بالذكر هنا أن الموسيقى الغربية قد تنبهت أخيرا في هذا القرن للقيمة الفنية الكبرى لمثل هذه الإيقاعات المركبة فتبناها بارتوك في الرقصات البلغارية (في ميكرو كوزموس حـ٦) وغيرها، ثم أصبحت من دعائم أسلوبه الفني المتفرد، وتبناها كذلك سترافنسكي في الباليهات المبكرة (مثل بتروشكا وقربان الربيع)، وقد تحولت إلى قيمة أساسية في كتابات مؤلفي القرن العشرين في الغرب على اختلاف

اتجاهاتهم. ومن حسن الحظ أنه قد ظهرت بوادر الاهتمام بالإيقاعات المركبة والمميزة لروح التراث العربي في مؤلفات موسيقية معاصرة في مصر وغيرها .[٩]

أما تراث الموسيقى التقليدية الفنية فيضم : أنواعا من الغناء والعزف لها «صيغ محددة ومبدعون معروفون»، ويذكر اسم المقام الملحنة فيه قرين اسم القطعة الموسيقية : (مثل سماعي راست عاصم بك ـ أو بشرف عشاق عثمان بك ـ أو تحميله بياتي . . . . إلخ) فهي ليست كالشعبية مجهولة المؤلف . وأبرز صيغ الغناء التقليدي -كما تتداول اليوم- الموشحات والأدوار و(القصائد) . وأضيف إليها مؤخرا أغان خفيفة اللحن عامية اللغة هي «الطقاطيق» .

وهناك بالطبع «الموال» (و الذي يسبقه ارتجال على كلمات «يا ليل» عادة) . وصيغ العزف تتلخص في البشرف[١٠] والسماعي والتحميلة والتقسيم .

ووسيلة تعلم هذه الحصيلة الفنية من التراث هي النقل الشفوي والتقليد على أيدي أساطينها مباشرة، وعندما يتمكن الدارس منها وتستقيم له تقاليدها يتحول بدوره إلى مبدع في الإطار نفسه وطبقا للتقاليد نفسها[١١] .

وللموسيقى الفنية التقليدية موسيقيون محترفون يكرسون أنفسهم لها وينقطعون لممارستها وكسب قوتهم من هذه الممارسة وآلاتها الموسيقية (العود والقانون والكمان) آلات دقيقة الصنع غالية الثمن، يصنعها صناع مهرة من مواد خاصة ليست متاحة للعامة، كما أنها عادة متقنة الصنع ومزخرفة (وتعتبر بعضها تحفا فنية) . ولم نشر هنا إلى الدف والرق والدربكة ذلك لأنها آلات مشتركة هي والناي (آلة النفخ الرئيسية في الموسيقى التقليدية) مع الموسيقى الشعبية، ولكن بشيء من الاختلاف في أحجامها ومواد صنعها، وفي عدد الثقوب في الناي التقليدي عنها في الناي الشعبي .

ويوظف هذا التراث غناء وعزفا (وهما لا ينفصلان) للترفيه عن أفراد الطبقات الموسرة المثقفة، حيث كان يؤدى في بيوتهم[١٢] بجوها الحميم الملائم للطبيعة الجمالية لهذه الموسيقى .

وليس الجانبان الشعبي والتقليدي وحدهما خلاصة التراث الموسيقي العربي الإسلامي، بل يبقى عنصر آخر لا يندرج تحت أي منهما ولا يقاس بمقاييسهما وهو التلاوة المنغمة للقرآن الكريم، فهي التي كانت القلعة الحصينة التي حمت المقامات وصانتها على مر القرون . وتظل التلاوة المنغمة حتى اليوم منبعا صادقا للغة الفصحى في أنقى صور نطقها وتجويدها، ولروح المقامات التي تسخر لخدمة المعاني . ويفضل هذا العنصر البالغ الأهمية كان هناك دائما مرجع ثابت للغة العربية ولمقامات موسيقاها . وإذا كان الجانب الإيقاعي (إن صح هذا التعبير) للتلاوة تحكمه قواعد «علم التجويد» والقراءات، فإن الجانب النغمي يتناقله المقرئون عن شيوخهم بالتقليد، وليست له دراسات ولا قواعد تحكمه سوى الذوق والخبرة التي تهدي القارئ في اختيار مقاماته[١٣] ومناطق صوته وانتقالاته من مقام لآخر، حسبما تمليه معاني الآيات، وحسب العرف الذي يحتم على المقرئ الابتعاد عن أية أساليب دنيوية الطابع ولا تتفق مع الخشوع الواجب .

ولقد عرفت بلادنا عددا من المقرئين الموهوبين الذين عرفوا كيف يوظفون النغمات لإبراز المعاني القرآنية، بتوجيه الظلال النفسية للمقامات العربية لخدمة معاني الآيات، وعرفوا كيف يختارون مواضع الوقوف اختيارا يجسم المعاني ويلفت الانتباه إليها . ومهما تكن اختلافات الأساليب واللهجات في تلاوة القرآن من قطر عربي وإسلامي لآخر، إلا أن الأسس العامة مشتركة وعمادها الصوت الرخيم المرن،

والفهم العميق الخاشع للمعاني القرآنية. وعندنا في هذا الجانب القيم معلمون راسخون (نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الشيوخ: محمد رفعت و مصطفى إسماعيل ثم عبدالباسط عبدالصمد في مصر، ولا شك أن لهم نظائر في البلاد العربية الأخرى ومنهم تعلم كثير من المغنين والمغنيات). وليس من قبيل المصادفة أن أغلب فناني الموسيقى التقليدية نشأوا في رحاب التلاوة القرآنية والإنشاد الديني وكانت تلك هي مدرستهم الرئيسية التي تلقوا فنهم عنها ونذكر منهم على سبيل المثال الشيخ علي محمود وأبوالعلا محمد وزكريا أحمد وحتى محمد عبدالوهاب وغيرهم.

وقبل أن نناقش المقومات الفنية الرئيسية للتراث العربي بنوعيه فتجدر الإشارة هنا إلى أن دراسات علوم الموسيقى Musicology كانت حتى منتصف هذا القرن تقسم الموسيقى غير الغربية non- Western Music إلى «تقليدية»، (وكانوا يطلقون عليها الموسيقى الكلاسيكية الشرقية[14]) وشعبية وكان لكل نوع منها مجاله في المنظمة الموسيقية الدولية التابعة لليونسكو، وهي المجلس الدولي للموسيقى International council for Music فكان به مجلسان أحدهما «المجلس الدولي للموسيقى الشعبية» والآخر «المجلس الدولي للموسيقى التقليدية» ولكل منهما بحوثه ودورياته العلمية ومؤتمراته، غير أنه قد تم إدماج المجلسين معا - منذ الستينيات - تحت مظلة واحدة هي المجلس الدولي للموسيقى التقليدية International council for Traditional Music بحجة وجود بعض التشابه والتداخل في التفاصيل بينهما، ولا يزال الكثيرون يرون أن هذا الإدماج لا يستند لأساس راسخ فهناك كذلك أوجه اختلاف ظاهرة بينهما هي التي أشرنا إليها قبلا. أما أوجه التلاقي أو التشابه فنتناولها هنا:

أبرز المقومات الفنية للتراث التقليدي وانعكاسها على التراث الموسيقي الشعبي:

إن التعميم في دراسات الموسيقى والتراث من أشق الأمور فليست هناك دراسات إحصائية وتحليلية تتناول العناصر الأساسية للتراث الموسيقي العربي، على أهمية هذه الدراسات للحفاظ على مقومات التراث ولتدريب الدارسين على التعمق فيه ولذلك فإن ما نورده هنا من ملاحظات في مجال تشخيص المقومات فيه قدر من الاجتهاد لعله يكون موفقا في بعض تفاصيله والاجتهاد في مجال دراسات التراث وارد بل ومطلوب بإلحاح، سعيا لتحديد هويتنا وتوضيحا لرؤيتنا.

هناك سمات موسيقية مشتركة بين التراث الشعبي والتقليدي للموسيقى العربية الإسلامية في المجال اللحني، فالألحان دائما مفردة فيها (مونوديه) وتستنبط من مقامات (المقام الموسيقي يستمد تأثيره النفسي من ترتيب أبعاده ترتيبا خاصا، يختلف في كل مقام عن الآخر).

و الأبعاد في الموسيقى العربية ثلاثة: أما البعد الطنيني (تون كامل) أو نصفه، أو البعد «الوسيط» بينهما، وهو الذي جرى العرف الحديث[15] على اعتباره ثلاثة أرباع صوت[16] وهذا هو البعد المميز جوهريا للموسيقى العربية -وإن كان الجدل حوله متصل منذ عام ١٩٣٢ في المؤتمر الأول ثم مؤتمر بغداد سنة ١٩٦٤، ومؤتمري الرباط والقاهرة سنة ١٩٦٩ وغيرها- في محاولات لتحديد ذبذبات هذا البعد، بطرق تتفاوت في دقتها العملية وذلك رغم استقرار الممارسة العملية والتعليمية، على تقسيم الديوان إلى أربع وعشرين ربعا متساوية (وهو مايعرف بالتسوية المعدلة) وهذا البعد الوسيط هو الذي يحرك مشاعر المستمعين العرب في كل مكان (وهو الذي يتطلب من الغربيين تأقلما خاصا له لغرابته على آذانهم) والخط اللحني المقامي المفرد (وهو أساس الفكر اللحني في هذا التراث) يقوم المؤدي، مغنيا أو عازفا، بارتجال زخارف تنسقه وتحسينه

ليعبر بها عن ذاته ويضيف إبداعه وخبراته للحن. وقد تختلف هذه الزخارف في كل مرة تؤدى فيها الموسيقى عن المرات الأخرى تبعا لحالته المزاجية.

وجدير بالذكر أن الزخارف في تراثنا الموسيقي تمثل قيمة جمالية أصيلة، فهي ليست زواقا خارجيا يقحم على اللحن، بل هي جزء حيوي من الفكر اللحني وهو الذي يضفي على الموسيقى العربية صفات خاصة تعد من مميزاتها الفنية البارزة.

والتراث العربي لا يعرف ازدواج الألحان (وهو ما يسمى في الموسيقى الغربية بالبوليفونية) فالأساس في التراث هو الخط اللحني المفرد ولا يظهر فيه تعدد الألحان أو تكثيف النسيج، إلا بصورة عابرة، كما في حالات التزاوج العفوي الناشيء عن مشاركة أكثر من آلة في التقاسيم على الوحدة، أو في التحميلة (حيث تسمع نغمة واحدة متصلة تساند انطلاقات عازف التقاسيم المتفرد وقد أشرنا قبلا لهذا التعدد العفوي الناتج عن تكوين بعض الآلات الشعبية كالأرغول والمقرونة وما إليها) وهناك نوع آخر من التكثيف اللحني نطلق عليه «معايرة النغم» أي الهيتروفونية Heterophony وهو الذي نجده في اشتراك مجموعة في عزف أنغام (مفردة) محفوظة بالسماع، حيث يضيف كل عازف إليها بعض التفاصيل الزخرفية اللحظية فينتج من مجموع تلك التنميقات الزخرفية أنغام غير متطابقة وبشكل عفوي، (وإن كان ابن سينا في شرحه لمحاسن اللحن في كتاب الشفاء قد أورد بعض الوسائل لتعدد النغم البسيط الشبيه «بالأورجانوم» العضوي، وشرح بعض أنواعه تفصيلا مرتبطة بالعود).

أما العنصر الإيقاعي فهو من أقوى مقومات التراث العربي وقد أشرنا من قبل لذلك، ويبقى أن نوضح أن الإيقاعات تنتظم في «أدوار» أو «ضروب» مركبة عرجاء، وقد تكون خماسية (مثل ضرب جورجينه ـ أو أقصاق تركي) أو سباعية (نوخت) أو تساعية (أقصاق افرنجي) أما ضرب السماعي الثقيل، الواسع الانتشار، فيتكون من عشر وحدات (مقسمة داخليا إلى قسمين).

وتتراوح مكونات الأدوار الإيقاعية أو الضروب من ثلاثة إلى أربع وعشرين وحدة داخل الضرب الواحد.[(١٧)]

وكما أن الثنائية في الفكر الإيقاعي العربي ملمح رئيسي فإن الفكر الإيقاعي التقليدي يتعامل مع الإيقاع على أساس «الكيف» (على عكس الموسيقى الغربية الكلاسيكية التي تتعامل بالإيقاع على أساس كمي فقط) ويتضح هذا الملمح الرئيسي في تكوين الضروب من نبرات قوية «دم» وأخرى ضعيفة «تك»، تتخللها سكتات محسوبة، والتراث التقليدي حافل بهذا الفكر في جانبه الإيقاعي الصارم والمحدد. وهناك انعكاس لهذا الأساس الكيفي في الموسيقى الشعبية في بعض أنحاء البلاد العربية التي أشرنا إليها قبلا، ثم هناك بطبيعة الحال الجانب المسترسل والمناقض تماما لهذا التعقيد الفني، وهو الذي يقدم ثراء موسيقيا واسعا (أصبح الغرب يوليه اهتماما كبيرا في هذا العصر).

ومن هذا العرض نخرج بحصيلة بالغة الثراء من المقومات الموسيقية القيمة المميزة لتراثنا الموسيقي في المقامات والإيقاعات وأساليب الأداء التي يمكن أن تولد طاقات جديدة في الإبداع الموسيقي المستلهم من التراث في اتجاهات شيقة وجديدة، تنبه الغرب لها في هذا العصر كما تنبه إلى ثراء الموسيقى الشرقية واتجه إليها لينهل من مواردها.[(١٨)]

التراث الموسيقي بين الماضي والحاضر

شغلت قضية التراث بصفة عامة، وموقعه من الحياة الفكرية والثقافية العربية في هذا العصر الحيز الأكبر في كتابات المفكرين العرب، وكان لهم في هذا الشأن آراء يمكن أن تنير الطريق عند مناقشة مستقبل التراث الموسيقي وموقعه من الحاضر. وهي القضية التي تشغل بال كل شعوب العالم الثالث، فهي التي تشعر بوطأة التأثيرات الغربية المتغلغلة في حياتها الحاضرة بصورة تهدد تراثها وهويتها. ولقد تبلورت ردود الفعل عندنا لهذه التأثيرات الغربية المقتحمة، في اتجاهات واضحة ومتشابهة -مع تفاوت الدرجة- على مستوى العالم العربي وهي: الانغلاق على الماضي ورفض كل ماعداه، أي الاكتفاء الذاتي بالتراث، واتجاه ثان للاكتفاء الذاتي الجديد كما يسميها حسن حنفي الذي يشخص الاتجاه الأول (الاكتفاء الذاتي بالتراث) على أنه موقف ينطوي على الجهل أو الحفاظ على مكاسب شخصية، وهو مبني في نظره على النفاق والعجز والنرجسية[١٩] ثم يرى ذلك الكاتب في الاتجاه المضاد (الاكتفاء الذاتي الجديد) موقفا ينطوي على قصور في النظرة العلمية، وعلى التقليد والازدواجية، لأن استعارة تجارب سابقة من بيئة ثقافية مغايرة للثقافة الوطنية خطأ علمي، ينطوي على تبعية فكرية[٢٠] وفي اعتقاده أن الموقف الوسط هو التوفيق بين التراث والتجديد وهو الذي يراه الحل الحقيقي لأزمة الثقافة العربية.

وقد لا نتفق معه في بعض هذه التفسيرات، إلا أن هذا الوصف لردود فعل التغلغل الغربي فيه كثير من الصدق، وهو رأي يدعمه عدد من كبار مفكرينا ونذكر منهم زكي نجيب محمود: «أن الأزمة الحقيقية التي تعانيها الثقافة العربية ليست هي كيف ننقل حضارة الغرب وإلى أي مدى، بل هي كيف نوائم بين الحضارة الغربية الوافدة وبين تراثنا بحيث يندمج الاثنان معا في نظرة واحدة دون أن يكون اندماجهما تجاورا بين متنافرين ولكن بأن تضافرا تنسج فيه خيوط الموروث مع العصر نسج السدى واللحمة»[٢١]

وهذه الدلائل، وحركة الواقع اليوم، هي والقناعة الراسخة لهذه الكاتبة -تشير إلى حتمية التجديد على أساس التراث الموسيقي في جوانبه الدنيوية (التراث التقليدي والشعبي)- أما الجانب الديني للتلاوة القرآنية المنغمة وما يرتبط بها من إنشادات دينية، فهي خارجة تماما عن أي إطار للتجديد، وتحظى بمكانة باقية وراسخة[٢٢] نابعة من قدسية القرآن الكريم. فتجديد التعبير الموسيقي على أسس مستلهمة من التراث التقليدي والشعبي قد أصبح ضرورة قوية ملحة تفرضها ظروف عصرنا واحتياجاته الموسيقية، واحتياجات الإنسان العربي الجديد لفن يستند إلى إطار مرجعي أصيل، ويساير حاجات العصر بما يحميه من الشعور بالغربة أو من الارتماء في التبعية للغرب والانعزال عن ثقافة أمته.

وبقدر ما شغلت قضية التراث والتجديد أذهان المفكرين العرب بشكل عام، فإن بعدها الموسيقي قد شغل حيزا كبيرا في الحياة الموسيقية المعاصرة كذلك على المستوى الدولي، فقد كتب فيها عدد من علماء الموسيقى (الموزيكولوجيين) وعقدت لها مؤتمرات دولية كان من أهمها المؤتمر الدولي الذي نظمته اليونسكو سنة ١٩٧١ بموسكو لبحث قضية «التراث والمعاصرة». [٢٣] Tradition and Contemporaneity وطرحت فيه آراء عديدة أجمعت على حتمية التجديد على أساس التراث الموسيقي. كما أجمعت في الوقت نفسه على استهجان وشجب محاولات التجديد عن طريق «التهجين»[٢٤]. ومن أحكم ما قدم في ذلك المؤتمر حول «جوهر الأصالة والمعاصرة» ما طرحته العالمة البولندية الكبيرة صوفيا ليسا Zofia Lissa.

«يدل مسار التاريخ على ظهور اتجاهين داخل التراث، اتجاه نحو الاستقرارية Stabilization للصفات التي

تم إنجازها وتبلورت في التراث واتجاه نحو التنشيط الدينامي dynamization وبفضل فاعلية هذا الاتجاه تتولد ملابسات وظروف جديدة تقوم بالتأثير على الصيغ الثابتة المستقرة، وهذا هو جوهر التجديد في الموسيقى. فالتجديد ينتج عن مثيرات Stimuli مختلفة، إما بظهور ميكانيكية جديدة أو تيسيرات تقنية، أو إمكانات جديدة في الأداء، أو عن طريق ظهور وظائف اجتماعية جديدة للموسيقى. تغير في علاقة الإنسان بالفن».

والتجديد في نظرها ينطوي على المعارضة والاحتجاج على الصيغ المستقرة، ويأتي نتيجة للوعي الجديد بأن الصيغ القديمة تحد التعبيروتقيده. والتجديد دائما انعكاس للحاضر، والغد سوف يخلق طبقات تتراكم في اتجاه التجديد فتتحول تجديدات العصر الحاضر فيما بعد إلى تراث. . . . وكل تجديد لابد أن يمر من مصفاة التاريخ فيصبح هو ذاته بعد ذلك جزءا من التراث.

ومن هنا تتجسم مهمة الحفاظ على التراث كركيزة ومنطق لأي تجديد على أنها مهمة قومية، في الوقت الذي نؤمن فيه أن طريق المستقبل للحفاظ على مقومات الشخصية العربية هو بتجديد التراث في اتجاهات فنية (علمية) تستلهم مفرداته وجوهره في إبداع موسيقي جديد، صادق التعبير عن الإنسان العربي المعاصر، إبداع قادر على التلاؤم مع حاجات العصر وجدانيا وفنيا.

وقد لا يتسع المجال هنا للفحص النقدي لكل موجات وتيارات تجديد التراث الموسيقي والتي تصطرع بها الحياة الموسيقية العربية اليوم ولكننا سنحاول أن نتناول أبرزها بالشرح في إطار مدى ملاءمتها –من وجهة نظرنا– للتراث الموسيقي العربي، ومدى نجاحها في تحقيق الاندماج العضوي والتضافر، الذي نادى به كبار مفكرينا وذلك في ضوء مرجعية المقومات الرئيسية المميزة للتراث كما أوضحناها قبلا. ومن الضروري أن نلقي أولا نظرة فاحصة على ما تقدمه الفرق التراثية اليوم، باعتبار أنها المنوطة بالحفاظ على هذا المحور الرئيسي الذي منه يجب أن ينطلق أي تجديد رشيد.

فرق الموسيقى التقليدية وإلى أي مدى تحافظ على نقاء التراث؟

تدل أسماء هذه الفرق وأهدافها على أن مهمتها تقديم تراث الموسيقى التقليدية بأداء يحفظ نقاء التراث وأصالته وقد تكونت منها في بلادنا فرق عديدة موجهة –كما نتصور– لتقديم التراث بصورة نموذجية لكل مفرداته وجمالياته، إلا أن بعض هذه الفرق قد ابتعد عن الهدف بوسائل متباينة منها: زيادة عدد آلات الفرقة الموسيقية دون أن يكون هناك مبرر فني لهذا، حتى ولا العزف في قاعات الموسيقى مادامت تصر على استخدام مكبرات الصوت، وهو مايشوه رهافة الأداء ويسطحه[٢٥]، كما أنه أدى في سنوات قليلة إلى إضعاف قدرات المستمعين على الاستماع الهادي الصحي نظرا لتعودها على استقبال نسب عالية جدا في ذبذبات الصوت. وليس تضخيم عدد آلات الفرق التراثية مبررا فنيا فهي مازالت تقدم عزفها وغناءها (حتى بالكورال) بالخط اللحني المفرد التقليدي. أي أنه ليس هناك نسيج موسيقي متشابك من أصوات عدة تتطلب كل هذه الأعداد. وقد ترتب على زيادة عدد آلات الفرق التقليدية ظهور قائد للفرقة يقلد دور قائد الأوركسترا الغربي مع أن مهمته أبعد ما تكون عن قيادة الأوركسترا (الذي يعزف نصوصا موسيقية متعددة الأصوات تبلغ سطور مدونتها ١٦ سطرا أو تزيد لكل آلة سطر خاص وموسيقى خاصة بها تتطلب إرشادا وتنسيقا من القائد).

وقد أجمع علماء الموسيقى في هذا القرن في الغرب على حتمية تقديم وأداء موسيقى العصور القديمة (في الغرب) –عصري النهضة والباروك– بأمانة تامة في نقاء الأداء، من حيث الصوت والزخارف، بل والمواد التي

تصنع منها الصناديق المصوتة للآلات الوترية وأقواسها، وأصبح لهذه الموسيقى أقسام ومعاهد ودراسات ودوريات علمية متخصصة، وأي خروج في روح الأداء وجمالياته، أو زخارفه (وهي تتطلب دراسات مفصلة عويصة) عن الأصل التاريخي ينتقد بشدة، أما فرقنا التراثية فهي تسرف في أعداد الآلات بها، كما تسرف في التباين في ظلال الأداء dunamics (كالشدة واللين)، وهي في هذا مقلدة لنماذج الموسيقى الغربية الكلاسيكية والرومانسية وهو مايتجافى ويتناقض تماما مع الطابع التأملي الرقيق المرهف لجماليات التراث التقليدي العربي الأصيل.. وأخيرا فإن قمة الإرغام في أحضان النموذج الغربي الأوركسترالي تتجلى في بعض الفرق عندنا في حركات قائدها وإشاراته الاستعراضية المفتعلة والتي يصطنعها استجداء للتصفيق ولفتا للنظر لشخصه، رغم أن ما تعزفه الفرق التراثية موسيقى ناعمة ومنسابة وخالية تماما من الصراعات الدرامية المعروفة في الموسيقى الرومانسية الغربية.

فلنبدأ إذاً بهدف الحفاظ على أصالة مايقدم لنا من تراث موسيقي تقليدي من الفرق التي تكونت أصلا للحفاظ على التراث، ولنترك لهذه الفرق مهمة التطوير والتجديد، ولمن يتناولونها بأساليب أعمق وأكثر علمية وتقنا.

عرض لأهم تيارات التجديد الموسيقي ومحاولة لرصد وجهتها[٢٦]

ونستطيع أن نجملها بأنها: إما تيارات للتجديد من الداخل أي من داخل التراث نفسه، ودون أي إضافات جوهرية لطابعه. أو تيارات تتناول التجديد بالاستعانة بعناصر خارجة عن التراث قد تكون بالتهجين أو بالمزج بين اللغتين العربية والغربية. أو قد تكون اتجاهات للتوفيق بين التراث العربي وبين الموسيقى الغربية في إطار الاستلهام[٢٧]، الذي يوفق في وئام بين اللغتين. وفيما يلي ملاحظات على هذه الاتجاهات أغلبها من الواقع المصري.

أ- تيار التجديد من داخل التراث دون تغيير في طبيعة اللغة الموسيقية

بدأت بوادر هذا التيار في مطالع القرن مع ظهور المسرح الغنائي عند سيد درويش، استجابة لمتغيرات اجتماعية وثقافية، فنجد أن سيد درويش في تلحينه لأوبريتاته (الستة والعشرين) قد نجح في توسيع إطاره الموسيقي بما أتاح له التعبير عن معاني الكلمات وروح المواقف المسرحية، وقد حقق هذا بتنشيط الإيقاع وتنويعه تبعا للمواقف والمعاني، وبحسن استخدامه للتأثيرات النفسية للمقامات العربية بما يلائم المواقف المسرحية. وهو في إنجازه التاريخي قد أثبت أن لغة تراث الموسيقى التقليدية (المفردة اللحن)[٢٨] والمعتمدة على اللحن والإيقاع وحدهما، لغة قادرة على التعبير حين يتناولها فنان مسرحي مطبوع، له من الموهبة وسعة الخيال ما مكنه من توسيع إطاره الموروث وبعده بحقب قليلة اتسعت مجالات التلحين الغنائي بظهور القصائد الطويلة الملحنة خصيصا لحفلات السماع «الحية الطويلة التي كان الجمهور وحماسه عنصرا هاما مثل (حفلات أم كلثوم الشهرية) وقد أضفت هذه القصائد والأغاني العاطفية الطويلة بعض الإثراء التعبيري مع شيء من العناية بالمقدمات والفواصل الموسيقية. وإن لم تخرج عن الإطار التقليدي الموروث في الألحان المقامية وبعض الإيقاعات ولكن الفرق الموسيقية أخذت أعدادها تتزايد تدريجيا». وقد أسهم تقدم العزف ووسائل التسجيل الصوتي في إثراء التلحين المونودي على النسق التقليدي، وكان الفضل في هذا لنفر من كبار الملحنين في هذا القرن منهم زكريا أحمد ومحمد القصبجي ورياض السنباطي[٢٩] (من مصر) وحينما ظهرت السينما والأفلام الغنائية كان على التلحين الغنائي على النسق التقليدي أن يوظف أقصى إمكاناته الموروثة للتعبير عن مواقف

درامية (أو فكاهية أحيانا) وكان للملحنين المشار إليهم وغيرهم دور إيجابي هام فقد بثوا بإضافاتهم الجديدة بعض الحيوية على الأسلوب المتوارث.

ب- تيار التجديد باستعارة عناصر خارجية من الموسيقى الغربية

ظهرت بوادر هذا التيار على مستويات متعددة أبسطها النقل والاقتباس الحرفي من عناصر خارجية من الموسيقى الغربية (الجادة أو الفنية، أو الموسيقى الراقصة)[٣٠] وهو ما أدى إلى نوع من التلفيق أو الترقيع الذي ينطق بالانبهار الخاطىء بالغرب وطرحت على نطاق واسع نماذج من الأغاني التي تبدأ بداية درامية خطابية منقولة نصا عن سيمفونيات شهيرة[٣١] ثم لا تلبث الأغنية أن تتحول لطابع شرقي مناف تماما، بإيقاع متراخ أو مرقص.

ومن مستويات هذه الاستعارة التي تكاد تستقر الآن إدخال قوة كبيرة من آلات الأوركسترا الغربية، ومنها آلات نفخ نحاسية، في ألحان أغان عاطفية عادية كمحاولة للتلوين والإبهار (من هذه الآلات آلة الطرمبت الصارخة) وفي مجال آخر ظهرت أغان عربية على شعر عربي رصين ملحنة في نموذج الرومبا[٣٢] الغربي الراقص أو التانجو[٣٣].

وبالطبع امتدت موجة الاستعارة إلى البعد الثالث في الموسيقى الغربية وهو تكثيف الألحان بالهارمونية (وهو فن إضافة مركبات صوتية للحن، طبقا لقواعد عامة) والكنترابنط (وهو فن التكثيف بالألحان المتشابكة) وهما من أبرز مقومات الموسيقى الغربية، وعندما قام الملحنون العرب في منتصف القرن بالاستعانة بالهارمونية، لم يكن أغلبهم قد درسها لذلك كانوا يعهدون إلى موسيقي أوربي بألحان شرقية الروح لكي يتولى تبطينها وإلباسها ثوبا هارمونيا غربيا، ويسمى هذا الإجراء التلفيقي بتسمية عجيبة هي «التوزيع»[٣٤] واعترف به رسميا في الإذاعة ورصدت له أجور بجانب أجر التلحين وأصبح «الموزع»[٣٥] «عكازا» يستند إليه أغلب الملحنين في محاولاتهم للتقليد السطحي للموسيقى الغربية، لأنهم غير قادرين على الغوص في موسيقى الغرب لكي يطوعوها لتعبيرهم الشرقي العربي.

وفي غمار هذا الطوفان من النقل والتقليد والتلفيق فقد التراث الموسيقي على أيدي مجموعة من أشهر ملحني تلك الفترة، بعضا من أهم مقوماته، فاندثر عدد كبير من المقامات المميزة لروح التراث وتربعت بدلا منها المقامات الكبيرة Major والصغيرة Minor الغربية، لأنها أقرب ملاءمة للتوزيع، وأما الضروب الإيقاعية فكادت تختفي أهمها تماما، إما لصعوبة أدائها، أو صعوبة التلحين بها، أو لجهل بقيمتها الفنية (حتى طبقا للمقاييس الغربية المعاصرة) وحلت محلها إيقاعات موسيقى الغرب الراقصة أو إيقاعات شرقية رتيبة بسيطة ومحدودة القيمة الفنية.

جـ- تيار التجديد بالمزج بين التراث والموسيقى الغربية في مؤلفات متعددة التصويت

شهدت مرحلة الأربعينيات بداية ظهور مدرسة جديدة في التأليف[٣٦] الموسيقي لموسيقى متعددة الأصوات (بوليفونيه) في أنحاء متفرقة من العالم العربي في محاولة لمزج عناصر من الموسيقى الغربية مع لمحات من التراث المحلي، وهكذا عرفت الحياة الموسيقية بوادر الاتجاه القومي[٣٧] في الموسيقى، فظهر عدد محدود من الرواد في مصر ولبنان ممن جاهدوا في شق هذا الطريق الجديد واستلهموا له بعض عناصر التراث والتي كانت غالبا تضاف لنسيج موسيقي قريب الشبه بالموسيقى الغربية. وعرفت مصر الجيل الأول منهم: يوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) أبوبكر خيرت (١٩١٠ ـ ١٩٦٣) حسن رشيد (١٨٩٦ ـ ١٩٦٩) وعرفت لبنان

وديع صبرا، وأنيس فليحان (المهاجر لأمريكا) وغيرهما. ثم جاء بعدهم جيل آخر استطاع تحقيق مزيد من السيطرة على اللغة[٣٨] الموسيقية الغربية وكانت له اهتمامات أوسع في مجال استلهام التراث الشعبي والتقليدي مع مزيد من الطرافة والابتكار في توفيقهم بين اللغتين الموسيقيتين ومن أبرزهم سلفاتور عريبطة وعبدالغني شعبان وتوفيق سكر وتوفيق الباشا ووليد غلمية[٣٩] «لبنان» وعزيز الشوان[٤٠] (١٩١٦ ـ ١٩٩٢) ورفعت جرانه[٤١]، وعطية شرارة[٤٢] وعلي إسماعيل (في مصر) وهذا على سبيل المثال لا الحصر. كما حقق آل الرحباني نجاحا واسعا بموسيقاهم الغنائية المكتوبة في هذا الاتجاه.

د- اتجاه استلهام التراث بإدماج عناصر أصيلة منه في لغة موسيقية شرقية الروح غربية الوسائل

لم يكن هذا الاتجاه ممكنا إلا بعد توافر قدر أعمق بكثير من التعليم الموسيقي الأكاديمي الغربي من جانب، والوعي بالهوية العربية ومقوماتها وإمكاناتها الفنية الثرية من جانب آخر. وقد رأينا أن الاهتمام كان منصبا -في أغلبه في الاتجاه السابق (ص٢٢) ـ على اقتباس ألحان أو إيقاعات ورقصات شعبية، بينما ظل التراث التقليدي الفني بكل ثرائه بعيدا عن مجال اجتهادات الجيل الأول وأغلب مؤلفي الجيل الثاني. وليس من قبيل المصادفة أن أعمق مؤلفي هذا الاتجاه تفتحت أعينهم على القيم الفنية الأصيلة في التراث العربي أثناء دراساتهم الأكاديمية للتأليف في أوربا، حيث لمسوا اهتمام الغرب المعاصر بالموسيقى الشرقية في هذا القرن (عند ميسيان، وكاويل، وهوفانيس، وغيرهم) ولذلك كان تعمقهم في دراسة الموسيقى الغربية المعاصرة، وموسيقى التراث العربي معا، واستطاع بعضهم أن يستنبط لنفسه أسلوبا موسيقيا بعيدا عن النقل والتقليد، أساسه اندماج عضوي بين عناصر جوهرية من المقامات العربية والضروب الإيقاعية المركبة والعرجاء (والتي كادت تندثر في ألحان مشاهير ملحني منتصف القرن) من أنصار التجديد بالاستعارة الخارجية من الغرب (ص٢٠ «ب») وقد استطاع أصحاب هذا الاتجاه الصحي الرشيد أن يحققوا أهم ما دعا إليه المفكرون من التضافر بين التراث والتجديد. فيما يشبه السدى واللحمة.

ومن أهم ما أحياه هذا الاتجاه من مقومات التراث، المقامات العربية (الصبا بأنواعه الثلاثة والبياتي والراست ومقامات فصيلة الحجاز وغيرها) فشحن هذه المقامات التقليدية بطاقات تعبيرية جديدة بالانتقالات المتحررة والمبتكرة من مقام لآخر لأهداف تعبيرية ونفسية من خلال الأجناس[٤٣] Tetrachords ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى إحياء العنصر التقاسيمي[٤٤] الأصيل في التراث والممثل لأحد جوانب الفكر الموسيقي التراثي بعد أن كاد يندثر في غمرة ضخامة الفرق التراثية وصخب أداتها المكبر للصوت، وكذلك وجدت آلات الموسيقى الشعبية مكانها في أعمال مسرحية للباليه[٤٥] حيث أضافت بعدا محليا وتلوينيا هاما. كما أكد هذا الاتجاه قيمة أخرى في الفكر الإيقاعي التراثي ـ ومن أبرز أصحاب هذا الاتجاه جمال عبدالرحيم (١٩٢٤ ـ ١٩٨٨) وهو الذي نجح في نشر هذه المبادئ الجمالية والتقنيات الفنية في تدريسه للتأليف الموسيقي في الكونسرفتوار بأكاديمية الفنون (في أول قسم أكاديمي للتأليف الموسيقي في العالم العربي) حيث درس على يديه فيه عدد من المؤلفين الشبان من مصر ومن العالم العربي (على مدى قرابة ثلاثين عاما) أخذوا فيها مبادئ الفكر الموسيقي المقامي المستنبط من التراث، وممارسة الكتابة المتعددة الألحان -الكنترابنطية- على أساس المقامات العربية، مع الاهتمام الكبير بالضروب الإيقاعية الشرقية المركبة[٤٦].

ومن أبعد تجديدات هذا الاتجاه أثرا التأليف الموسيقي في المقامات العربية ذات أرباع الأصوات (وهي التي كان مؤلفو الأجيال السابقة يتجنبونها لصعوبة تطويع الهارمونيات الغربية التي تعلموها لها). وقد كتب جمال

عبدالرحيم مؤلفات هامة في المقامات العربية ذات الأرباع[٤٧] انتشرت في الخارج وكانت لها أصداء واسعة في المحافل الموسيقية.

وقد اتبع عدد من تلاميذه من دارسي التأليف بالكونسرفتوار أهم هذه المبادئ ونذكر منهم راجح داود ومونا غنيم[٤٨] ومحمد عبدالفتاح وخالد شكري وعلاء إسحق وأحمد الحناوي وشريف محيي الدين وعلي عثمان الحاج (السودان) وعصام الجودر (البحرين) وغيرهم.

أما التأليف الموسيقي في المقامات ذات الأرباع فقد اتبعه عدد محدود من المؤلفين الشبان نشير منهم إلى جمال سلامة[٤٩] ومحمد عبدالفتاح ونادر عباسي[٥٠] وشريف محيي وغيرهم.

ومن المؤلفين العرب اهتم عدد محدود بالكتابة البوليفونية في المقامات العربية ذات الأرباع نذكر منهم عبدالغني شعبان (رباعي وفوجه في مقام البياتي) وتوفيق سكر (رباعية في مقام ري بياتي) وكذلك اهتم توفيق الباشا بهذا الجانب في بعض مؤلفاته (وهم من لبنان). وهذه كلها نماذج للفكر الموسيقي الجديد الذي يتلمس طريقه لتجديد التراث وتنميته وتعميق تعبيره.

وربما يثار التساؤل: لماذا لا تحظى مؤلفات هذا الاتجاه بما تستحقه من الاهتمام والانتشار؟

والجواب عن ذلك عند أجهزة الإعلام أولا، وأجهزة الأداء الموسيقي الرسمية ثانيا لأن كل جديد لابد له من فرص كافية لكي تحقق الجماهير الألفة معه وتتقبله، وهو ما لم يتحقق حتى الآن بأي صورة في أي من البلاد العربية نتيجة لنقص الوعي بهذه القضية. ونظرا للانتشار الطاغي للاتجاهات التجارية السهلة التي تعودت عليها الآذان بفعل التكرار.

وفي ختام هذا البحث نود التأكيد على أهمية التراث في الحفاظ على مقومات الشخصية العربية أمام التحديات الحاضرة ولكن علينا أن ندبر لذلك بوسائل منهجية ومتكاملة أولها بلا شك تعميق جهود الجمع الميداني والتوثيق والتصنيف والنشر للتراث الشعبي (المعرض لتغيرات متسارعة)، واستقطاب الطاقات الشابة من الدارسين لتكوينها علميا وبأعداد كافية لهذه المهمة القومية، والتي أصبحت الآن أيسر تحقيقا بفضل التقدم الكبير في الوسائل التكنولوجية للجمع التصويري والمسموع وكذلك إمكانات الرصد والتصنيف وتبادل المعلومات، بين مراكز التراث في العالم العربي وبين الهيئات التعليمية، عن طريق الحاسب الآلي (الكمبيوتر).

والتراث التقليدي ليس أقل احتياجا للجهود العلمية في دراساته الأكاديمية (والتي لم تتطرق إلى لبه حتى الآن بشكل كاف) فهو محتاج لغرس الوعي بقيمته بين كل الدارسين لفنون الموسيقى الغربية والعربية على السواء، وخاصة في مجال دراسات التأليف الموسيقي وعلوم الموسيقى كما أنه بحاجة للحماية من نزوات بعض فرق التراث و«موضاتها» الخطرة التي يمكن أن تسيء إليه. ولابد أن يكون من أولويات السياسة الثقافية العربية مبدأ الحفاظ على التراث التقليدي وعلى هذه الجذور الأصيلة في صور مدروسة علميا، لكي تظل محفوظة بصورها النقية (وبنفس آلاتها وجمالياتها) ولكي تظل المعين والمنبع الذي تستقى منه عناصر التطوير والإبداع للأجيال القادمة، ولكي يظل التراث الموسيقي الأصيل من المكونات الرئيسية لوجدان المواطن العربي منذ الطفولة الغضة في المدارس. وهناك دراسات وأبحاث أكاديمية عديدة في مجال توظيف مفردات التراث الشعبي لخدمة التربية الموسيقية، كل حسب تراث بلده، كما أن آلات الموسيقى الشعبية على الأقل ينبغي أن تكون عنصرا متاحا للطفل في إطار التربية الموسيقية في المدارس العربية[٥١].

ولأجهزة الإعلام ـ التليفزيون والإذاعة أساسا ـ دورها الخطير في التعريف بالتراث الموسيقي العربي النقي (بشقيه)، وتبادل برامجه فيما بين المحطات العربية، لكي يظل التراث العربي حيا ومعاشا وحاضرا في وجدان الإنسان العربي الجديد كمرجع نفسي وفني يحكم من خلاله على ما يقدم إليه من إبداع جديد وتتكون لديه ملكة النقد والتذوق والحكم.

وللحفاظ على التراث بعد أعمق ألا وهو الحفاظ على جوهره في إطار التجديد، وهو الذي لا سبيل إلى منعه أو إيقاف تياره، ولكن المهمة القومية هي ترشيد هذا التجديد واحتضان القيم منه، والإصرار على أن يكون تعمق التراث الموسيقي من الأركان الرئيسية في الدراسات الموسيقية التخصصية في معاهد الموسيقى العربية على أن يكون اهتمام أساتذة التأليف الموسيقي منصبا بشكل خاص على مقومات التراث وإمكانات استلهامه استلهاما رشيدا، يوائم بينها وبين التأثيرات الغربية الوافدة ويصنع من تضافرهما نسيجا سداه من التراث ولحمته من مخيلة المبدع وخبرته بالغرب وبغيره، ونتاجه إبداع فني عربي صادق يمكن أن يرقى حقا للعالمية. وعندما تفرز المجتمعات العربية فنانين مبدعين أصلاء، مجددين للتراث تجديدا صحيا، فلابد لها ألا تتوانى في تشجيعهم واحتضان موسيقاهم حتى لا تذبل وتنزوي تاركة المجال أمام التيارات السوقية والمسيئة لروح الثقافة العربية وللتراث العربي.

الهوامش

(١) عبدالحميد بوقرية: الحداثة والتراث.
(٢) المعنى الحرفي لهذه الكلمة بالفرنسية هو ثروة والمقصود بها هنا الثروة الثقافية للشعب.
(٣) حسن حنفي: التراث والتجديد.
(٤) زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري.
(٥) آلاد دانيلو A. Danielou: Traditions and Innovation in Diverse Music Cultures.
بحث مقدم للمؤتمر الموسيقي الدولي الذي انعقد في موسكو سنة ١٩٧١ في موسكو حول الأصالة والمعاصرة.
(٦) كتب ب. بارتوك المؤلف الموسيقي وعالم الموسيقى المجري الشهير عنها أنها «موسيقى الفلاحين» بينما وصفها ج. تيرسو الفرنسي Tiersot بأنها موسيقى «الأميين».
(٧) ويفسر هذا بالنزوح المستمر من الريف للمدينة حيث يحمل الريفيون معهم عاداتهم وفنونهم.
(٨) مثل قصب الغاب الذي تصنع منه آلات النفخ كالمزمار والأرغول والسلامية.. إلخ.
(٩) انظر ص ٢٣ اتجاه استلهام التراث بإدماج عناصر أصيلة منه في لغة «شرقية الروح غربية الوسائل».
(١٠) تتجلى التأثيرات الفارسية والتركية في مسميات ومؤلفي ومصطلحات هذه الموسيقى وحتى في أسماء بعض مقاماتها وأبعادها وهذا تأكيد آخر للطابع الإسلامي لهذا التراث.
(١١) تغير أسلوب تعليم الموسيقى التقليدية في هذا العصر بانتقاله إلى قاعات الدرس وتدوينه (أو بعضه) في كتب منهجية، وتطبيق النظم التعليمية بمعاهده، فضعفت الصلة بين المعلم والدارس وهي التي ظلت سائدة في هذا المجال لقرون عدة.
(١٢) انتقل مجال الأداء منذ الثلاثينات إلى استديوهات الإذاعة ثم ـ منذ الستينيات ـ إلى قاعات الموسيقى مع التغيرات الاجتماعية. وهناك تعرض طابعه لتغيرات هامة بل وجذرية انعكست على جمالياته. انظر ص ١٧ وما بعدها من هذا البحث وكذلك:
- سمحة الخولي: «التقاليد الارتجالية في الموسيقى»
Traditions of Improvisation in Arab Music
- سمحة الخولي:
The Function of Music in Islamic Culture up to 1100 a. d.
(١٣) ليست هناك دراسات علمية في هذا المجال فيما نعلم باستثناء رسالة لعزيزة عزت حصلت بها على الماجستير من قسم علوم الموسيقى في الكونسرفتوار بالأكاديمية المصرية للفنون عن المقامات العربية في تلاوة القرآن سنة ١٩٨٨.
(١٤) Musique Traditionelle Savante (بالفرنسية).

(١٥) انظر كتاب مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ، وحلقتي بحث الموسيقى العربية .
(١٦) Equal Temperament وهو النظام المتبع في معاهد التعليم الموسيقي وإن كان التطبيق العملي له مازال يفرق بين هذا البعد في مواضع مختلفة أثناء العزف .
(١٧) عرفت منها ضروب تعاظم عدد وحداتها إلى اثنين وثلاثين (بل وإلى ٦٤ وحدة وأكثر) وإن كانت قد اندثرت الآن . انظر كتاب مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ .
(١٨) سمحة الخولي «القومية في موسيقى القرن العشرين» (أصداء القومية في الشرق) .
(١٩) المرجع السابق ، ص ٢٨ .
(٢٠) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .
(٢١) زكي نجيب محمود : تجديد الفكر العربي .
(٢٢) وإن كانت قد ظهرت مؤخرا بوادر لإدخال آلات الموسيقى التقليدية كالعود والكمان في الإنشاد الديني للمدائح والقصائد الدينية وهي التي كانت قبلا تعتمد كلية على غناء الأداء بصوت المنشد وبطانته وحدهما وكانوا يفتنون في غناء الجوابات والقرارات لإثراء الإنشاد ، كما كان استخدام الآلات الموسيقية ممنوعا فيها تماما (مثل إنشاد الشيخ علي محمود وإبراهيم الفران وغيرهما) .
(٢٣) شاركت فيه كتابة هذا البحث بدراسة عن الارتجال وتقاليده في الموسيقى الشرقية وكان مدعما بنماذج من موسيقى التراث ومن مؤلفات جديدة معاصرة .
(٢٤) وهو رأي سبق أن سجله بارتوك وغيره في المؤتمر الأول للموسيقى العربية ، القاهرة سنة ١٩٣٢ ، وطرحه في مؤتمر سنة ١٩٧١ بموسكو ناراياناً مينون (الهند) ، وآلان دانيلو A. Danielou الفرنسي الذي كان له موقف متطرف فهو يرفض التجديد كلية ويرى أن في التراث الشرقي القديم مايغني عن أي جديد وقد انعزل في رأيه هذا عن إجماع الحاضرين .
(٢٥) هناك نموذج غربي مناظر هو لمجموعات موسيقى الحجرة الصغيرة الثلاثية أو الرباعية الوترية التي تقدم أداءها في قاعات موسيقية بنفس الحجم دون أي استخدام لمكبرات الصوت .
(٢٦) لم تتناول هنا الاتجاهات المتطرفة في الموسيقى في بلادنا مثل الفرانكو أراب أو ماسمي مؤخرا بالأغاني الشبابية . فهي تتطلب دراسات اجتماعية ونفسية وموسيقية واقتصادية مستفيضة ليس هنا مجالها ، وإن كانت مخالبها المطلقة للتراث ليست بحاجة لبيان .
(٢٧) سمحة الخولي : محاضرات قضايا تطوير الموسيقى العربية ومحاضرات الإبداع المصري في صيغ الموسيقى الغربية للدراسات العليا بالكونسرفتوار ـ أكاديمية الفنون (منذ عام ١٩٩٠) .
(٢٨) إذا كان سيد درويش قد توصل بشكل تلقائي وبالسليقة لشيء من تعدد الأنغام (البوليفونية) في أوبريت شهرزاد (في ختام الفصل الأول مثلا) فقد كان ذلك شيئا عابرا ومحدود الأثر في موسيقاه ولكن له على الأقل دلالته الفنية .
(٢٩) وقد قام هؤلاء وغيرهم بإثراء تلحينهم باختيار المقامات الملائمة نغميا لمعاني أغانيهم وقصائدهم . أي أنهم نجحوا في استغلال الطابع النغمي لكل مقام .
(٣٠) كالتانجو وما إليه .
(٣١) مثل السيمفونية الخامسة لبيتهوفن .
(٣٢) جفنه علم الغزل لمحمد عبدالوهاب .
(٣٣) يازهرة في خيالي للأطرش .
(٣٤) الأصل في اصطلاح التوزيع أنه فن التلوين الأوركسترالي الذي يوزع الأدوار داخل النسيج الموسيقي على آلات الأوركسترا تبعا لنوعية صوتها ، وتأثيرها في الموسيقى المتعددة الأصوات ، والتي يبدعها (ويوزعها) نفس المؤلف حسب ما يمليه تصوره لعمله الفني .
(٣٥) من أشهر موزعي الأغاني في منتصف القرن في مصر أندريه رايدر اليوناني .
(٣٦) نحن نستخدم مصطلح «التأليف الموسيقي» هنا لأن «المؤلف» هو الذي يبدع كل عناصر العمل الموسيقي لحنا وتكنيكا (هارمونيا أو كنترابنط) وهو لا يلجأ للموزع الذي لعب دورا ملحوظا في الاتجاه السابق عند الملحنين للأغاني .
(٣٧) «القومية» مصطلح في تاريخ الموسيقى يطلق على الموسيقى التي يبدعها مؤلفون لهم حضاراتهم الموسيقية المختلفة عن التيار العام الغربي الفني ، ويدل على الكتابة بأساليب ووسائل غربية تستلهم التراث القومي لوطن المؤلف .
(٣٨) كان أغلب أفراد الجيل الأول في مصر من الهواة .
(٣٩) سنعود لتناول إبداع شعبان وسكر وتوفيق الباشا عند تناولنا للتأليف الموسيقي في المقامات العربية ذات الأرباع .
(٤٠) كتب تنويعات على لحن عطشان ياصبايا ، كما كتب موالا للغناء والأوركسترا وله أوبرا أنس الوجود وغيرها من الأعمال الأوركسترالية وموسيقى الحجرة .
(٤١) من مؤلفاته التي تستحق الإشارة إليها هنا كونشرتو القانون والأوركسترا الذي استلهم فيه تكبيرات صلاة العيد والأذان إلخ وله سيمفونية حربية إلخ .
(٤٢) من أعماله التي تذكر في هذا المجال كونشرتو للناي وآخر للعود كتبهما في المقامات ذات الأرباع بنفس اللغة الهارمونية العادية التي كتب بها بقية أعماله الأخرى التي لا تحتوي على ثلاثة الأرباع .
(٤٣) انظر دراسات : يورجين إلسنر Elsner (ألمانيا) وعواطف عبدالكريم ومحمد عبدالفتاح وشارلز وادث (أمريكا) في الكتاب التذكاري لجمال عبدالرحيم الصادر ١٩٩٢ القاهرة .
(٤٤) ارتجالات على لحن يالع متجول للتشللو المنفرد لجمال عبدالرحيم .

(٤٥) مثل باليه حسن ونعيمة لنفس المؤلف.
(٤٦) أنجب العالم العربي عددا من المؤلفين الشبان الذين درسوا فنون التأليف الغربية ليستفيدوا بها في إبداعاتهم وذلك في العراق وسوريا وتونس والجزائر والمغرب من أمثال ف. الله ويردي، صبحي الوادي، ي. اسكندر، مرزاق بوجبعة، وغيرهم.
(٤٧) مثل ثنائية الفيولينة والتشللو، والارتجالات على لحن بالغ متحول للتشللو منفرد والمتابعة الصغيرة للوتريات، وقد مهد لها قبل ذلك بصياغته الجديدة (للكورال والأوركسترا) لدور «كادني الهوى» لمحمد عثمان (وكتب في قسمه الأوسط فقرة فوجاليه (Fugal) كتراينطيف في مقام الراست. كما كتب للكلارينيت والفلوت المفرد مؤلفات غنية في المقامات ذات الأرباع (مناجاة وأضواء منكسرة).
(٤٨) عضوا هيئة التدريس بالكونسرفتوار بقسم التأليف الموسيقي.
(٤٩) (رقصة الأقصر) وأوبريت عيون بهية. . . إلخ.
(٥٠) في إعداده للخماسي الوتري لدور «العفو يا سيد الملاح» للمسلوب.
(٥١) هناك رسائل للماجستير والدكتوراه قدمها باحثون من مصر والكويت والسودان والبحرين وغيرها وحصلوا بها على درجات علمية من معاهد أكاديمية الفنون بمصر أو من جامعات أخرى في العالم العربي ويسهل الاطلاع عليها من خلال قنوات المعلومات Data Base التي تسجل فيها بيانات الرسائل العلمية ويمكن الاطلاع عليها بالحاسب الآلي (الكمبيوتر) أو غيره من وسائل تبادل المعلومات.

المراجع العربية

- كتاب أعمال مؤتمر الموسيقى العربية سنة ١٩٣٢ ـ القاهرة ١٩٣٣.
- حسن حنفي: التراث والتجديد ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ١٩٨٧.
- زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري.
- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي.
- سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين ـ عالم المعرفة ١٩٩٢.
- سمحة الخولي: الارتجال الموسيقي وتقاليده في الشرق (عالم الفكر).
- عبدالحميد بوقرية: الحداثة والتراث ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٩٣.
- عبدالحميد يونس: دفاع عن الفولكلور ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٧٣.

المراجع الأجنبية

Bartok, B. Influences de la musique paysanne sur la musique traditionelle savante: Article Public dans

Bartok: Sa Vie et son Oeuvre, Corvina, Budapest.

Daniélou, Alain: Traditions and Innovation in Diverse Music Cultures: Paper presented to the IMC. Intern. Conference on: Tradition, Contemporaneity and Moscow, 1971.

El-Kholy, Samha: The Function of music in Islamic Culture, up to 1100 Cairo: G. E. B. O. 1984.

El-Kholy, Samha and Robison, John: ed. Festschrift for Gamal Abdel- Rahim, Fulbright, Cairo 1993.

Lissa, Zofia, The Essence of tradition and innovation, paper presented to the Intern. Music Council Conference, Moscow 1971.

Morgan Robert: Twentieth century Music, Norton, 1991.

Martin, William and Drossin, Julian: Music of the Twentieth century Prentice Hall 1980.

Sachs, Curt: The Well springs of Music, Reprint 1977.

أوجه قصور وأغلاط في تأريخ الفكر الحديث

د.عزت قرني

تقديم

لابد من المسح النقدي، من وقت لآخر وعلى نحو دوري، في كل ميدان من ميادين الإنتاج الذهني. ونحاول في هذه الدراسة أن نقوم بهذا، وعلى نحو جزئي يستهدف أهم الأمور لا سائرها، في صدد جانبين وحسب من جوانب فكرنا الحديث: التأريخ له، وتصور وجهته وعلاقاته الأساسية. لقد رغبنا في قراءة الوقائع كما هي ووضع النقاط فوق الحروف، وحدانا الإخلاص وحس المسئولية إلى النص الصريح على ما نراه من السلبيات. وتنقسم هذه الدراسة إلى مبحثين: المبحث الأول يتناول أوجه القصور في التأريخ للفكر الحديث وخدمته، وفيه جانبان: الجانب الأول هو جانب القصور في الدراسات التأريخية بأنواعها (دراسات التاريخ العام، الدراسات المخصوصة، الدراسات المساعدة، بعض المظاهر السلبية، ملاحظات حول بعض المسائل المنهجية)، أما الجانب الثاني فهو جانب النقص الواضح في نشر النصوص وخدمتها. ويتناول المبحث الثاني ما نعتقد أنه بعض أغلاط حول طبيعة الفكر الحديث (ونخص بالحديث غلطاً حول امتداد الفكر الحديث مع فكر الماضي الثقافي، وآخر حول امتداده مع فكر الحضارة الغربية).

وإذا كانت هناك مبادىء ـ عامة جدا ـ هدتنا في خلال عملية إعادة النظر التي نعرضها هنا، فإنها قد تصاغ في كلمات أربع: ابحثوا عن الحقائق، واحترموا الوقائع، وسيروا بروح الاستقلال، وأقدموا على الإبداع.

المبحث الأول

أوجه قصور تأريخي

الفكر، شأنه شأن الثقافة والحضارة وكل ما يتصل بالإنسان وينتج عنه، حياة، فهو إذن وجود وكيان زماني، وهو يكون ذا ماضٍ منذ مرور اللحظة الأولى على ميلاده، إن استطعنا تحديدها، ولن يمكن النظر إليه إلا في إطار الزمان، وبالإشارة إلى ماضيه الخاص على الأقل، فضلا عن حاضره ومستقبله. وعلى هذا تكون معرفة «تاريخ» هذا الفكر معرفة جد وثيقة شرطا ضروريا لفهمه والحياة معه، فضلا عن الإنتاج على طريقه. من جهة أخرى، فإن الفكر محتاج إلى ما يقتات به، مادام حياة، ومن أجل أن يستطيع من بعد ذلك إنتاج الجديد، وما يقتات الفكر به ليس وحسب أخبار الحاضر ومشكلاته وضروراته، ومتطلبات المستقبل أيضا، بل وكذلك نتائج ماضيه، وهي المتمثلة في نصوصه سابقة الإنتاج.

ويدرك الملاحظ أن دراسات تاريخ فكرنا الحديث ناقصة إلى حد عظيم، ونستطيع أن نقسم الدراسات التأريخية [1] إلى الأصناف التالية:

أ ـ التاريخ العام للفكر الذي يتناوله في مجموعه الزماني من وقت نشأته إلى وقت قريب، وهذا التأريخ العام قد يكون تتبعيا من حيث التغطية المتنظمة المتدرجة لسائر جوانب الإنتاج الفكري في شتى المراحل الزمانية بحسب تتاليها، وقد يكون «موضوعيا»، أي ينتقي موضوعا محددا ولكنه يتابعه في كل المجموع الزماني وحيثما يظهر. ثم إن التأريخ التتبعي قد يستغرق كل حقل الإنتاج الفكري من حيث الزمان والمكان معا، أي في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة أو البلاد، وقد يكون شاملا زمنيا ولكنه انتقائي مكانيا.

ب ـ في مقابل التأريخ العام الشامل يقوم ذلك الجزئي، الذي يقتصر على تغطية قسم من المجموع الزمني لحياة الفكر وحسب، وقد يصغر هذا القسم فيكون بضع سنين إن كانت لها أهميتها، وقد يكبر فيغطي عشرات من السنين، ولكنه لا يتناول المجموع الزمني في كله، أي منذ نشأة حياة الفكر الحديث إلى اليوم أو إلى وقت قريب بما يناسب توافر المادة التاريخية واكتمال التطورات، نسبيا على الأقل.

ج ـ الدراسات المخصوصة، وهي التي تقوم بالتأريخ لموضوعات محددة في فترة زمنية معينة أو لفكر مفكر أو مفكرين معدودين في عصر بعينه، وذلك إما على نحو شامل أو جزئي. والفرق بين هذا النوع وما سميناه في الفقرة السابقة «بالتأريخ الجزئي» أن هذا الأخير تأريخ تتبعي يراعي في المحل الأول عامل الزمان، بينما هذه الدراسات المخصوصة توجه انتباهها إلى موضوعات محددة وتتابعها في فترة محددة.

د ـ الدراسات التأريخية المساعدة، وهي التأريخات التي يقوم بها باحثون في تخصصات غير تخصص تاريخ الفكر، ولكنها تكون ذات أهمية مساعدة عظيمة له، مثل دراسات التاريخ السياسي والاجتماعي والأدبي والديني واللغوي والاقتصادي وغيرها.

من جهة أخرى، فإن الملاحظ يدرك أيضا فقر المكتبة الحالية من حيث نصوص المفكرين التي تراكمت على مدى الأعوام المائتين الأخيرة، وهو يثبت على الأخص الندرة الشديدة للنشرات العلمية الدقيقة لهذه النصوص، ومن المفهوم أن نشر النصوص وخدمتها هو نوع من العناية بالتاريخ.

ونتحدث الآن بشيء من التفصيل عن جانبي القصور التأريخي هذين: قصور في الدراسات التأريخية بأنواعها، وقصور في تقديم النصوص وخدمتها.

الجانب الأول: قصور في الدراسات التأريخية بأنواعها

أ ـ دراسات التأريخ العامة والجزئية للفكر الحديث

لا نعرف أن هناك دراسة علمية واحدة تقدم التاريخ العـام لفكرنا الحديث منذ عام ١٧٩٨ م، عام الحملة الفرنسية على مصر، حتى اليوم، أو حتى الأمس القريب. وأشمل دراسة تقترب من هذا النوع هو الكتاب الذي كتبه بالإنجليزية ألبرت حوراني، ونشره في لندن، عام ١٩٦٧، بعنوان: Arabic Thought in the Liberal Age 1798 - 1939, وهو يقف عند بداية الحرب العالمية الثانية كما هو واضح، وتقارن مع كتاب حوراني المجموعة ذات النظرة الموضوعية أساسا ولكنها تتابع موضوعاتها عبر مائة عام، التي أصدرتها الجامعة الأمريكية ببيروت، وتحوي عددا من الدراسات القيمة التي تغطي العديد من الميادين الفكرية، والتي كتبها باحثون متفرقون، بعنوان: «الفكر العربي في مائة عام»، بيروت، ١٩٦٧.

وقد حاول كتاب للتدريس الجامعي ـ استهدف تقديم مادة ميسرة موجزة إلى الطلاب ـ تغطية فترة واسعة إلى حد ما، هي تلك الممتدة من ١٧٩٨ إلى ١٩١٤م، وهو كتاب المؤرخ الأردني الدكتور علي المحافظة، «الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة ١٧٩٨ ـ ١٩١٤»، بيروت، ١٩٧٥ [٢].

ونخرج من هذا الحصر بالنتائج التالية:

١ ـ لا يوجد حتى الآن كتاب واحد يغطي تاريخ الفكر الحديث في بلادنا من البداية إلى الأمس القريب.

٢ ـ الكتاب الوحيد الذي تتحقق له صفة «التاريخ» المتصل والمفصل بعض الشيء، والذي يغطي فترة طويلة نسبيا، وهو كتاب ألبرت حوراني، ظهر في إطار اهتمامات الحضارة الغربية ومصالحها، وكتب بغير العربية ونشر في أوروبا (ظهرت له، في بيروت عام ١٩٦٨م، ترجمة عربية بعنوان: «الفكر العربي في عصر النهضة»)، كما وجهت جهة غربية، هي الجامعة الأمريكية في بيروت، نشر الكتاب الآخر، وإن شارك في كتابة أبحاثه باحثون من أهل المنطقة [٣].

٣ ـ هذا العدد الضئيل جدا من الكتب ذات الصفة التأريخية العامة، ومع الكثير من التسامح في شأن التغطية الشاملة وشأن الطابع العلمي، لا يتناسب لا مع مضي ما يقرب من مائتي عام على ظهور البدايات الأولى لفكرنا الحديث ولا مع أهمية الموضوع ولا مع توافر أعداد من الباحثين، على مر العقود، كان يمكن لهم التوفر على إنتاج التواريخ الفكرية الشاملة، وهو ـ أي هذا العدد الضئيل جدا ـ يشكل «فضيحة» حقيقية وبكل المعايير.

ما أهمية التواريخ العامة الشاملة؟ إن هدفها ليس إشباع الرغبة في السيطرة على فترات زمنية كلية، إنما هي ضرورة من أجل الحصر الكامل والتوزيع المتوازن والتتبع المتوازي لعناصر الحياة الفكرية، وهي وحدها التي تعطي مرآة دقيقة لعوامل ومظاهر النمو والتطور الكلي، وهي أخيرا النحو الوحيد من التأريخ الذي يسمح بإدراك حركة النفس الطويل أو الموجة الطويلة الأمد، في مقابل حركة النفس القصير والموجة القصيرة المدى. أرأيت الفرق بين دراسة مرحلة واحدة من مراحل تطور شخصية ما ودراسة كافة مراحل تطورها في نظرة واحدة متصلة تدركها من حيث هي كيان واحد متواصل الحلقات؟ إن التأريخ العام هو القادر وحده على إدراك أفضل تقسيم للعصور، وعلى اكتشاف التحولات والانحناءات وميلاد الحركات الجديدة، وعلى تتبع

العلاقات المركبة بين العناصر الفكرية والتيارات المتعددة، لكل هذا، مرة أخرى، فإن غياب التواريخ العامة الشاملة للحياة الفكرية إلى اليوم لهو فضيحة كبرى. إن الشمول يعني في المحل الأول تتبع خط النفس الطويل، وإدراك النمو من خلال منظور النفس الطويل هو القادر وحده على إدراك الخطوط الأساسية للتكوين الفكري موضع الدراسة، وعلى اكتشاف جوانب الخصوصية الفعلية، وعلى تتبع المآل الحقيقي لعمليات التأثر بالعوامل الخارجية.

ويظهر هذا النقص الفاضح ظهورا واضحا في حالة دراسة ما تم من مراحل الفكر في الأعوام المائة الأولى على التقريب (من ١٧٩٨ إلى ١٩٠٨ سنة وفاة قاسم أمين وبعد وفاة محمد عبده والكواكبي ومع نزول السلطان عبد الحميد عن السلطة وبداية قوة التجمعات السياسية الاستقلالية في الشام وغير ذلك)، لأنها فترة انتهت منذ بعيد وكان الواجب توافر التأريخ العام الشامل لها نظرا لبعد الشقة ولأنها أصبحت ضمن التاريخ الموضوعي الذي يمكن تناوله في هدوء وموضوعية في أغلب الأحوال. بينما أن الإنتاج الذي تم بشأنها يدور في كليته على التقريب في إطار الدراسات الجزئية، بل ربما نلاحظ أن هذه الدراسات الجزئية ذاتها، عن تلك الفترة، مبعثرة، وشخصية الطابع وغير شاملة لسائر عناصر الميدان، بما يكون عقبة حقيقية أمام قيام الدراسة التأريخية العامة الشاملة، وهي التي تفترض توافر الدراسات الجزئية الكافية والمهيئة لأن يبني عليها المؤرخ العام نظرته الشمولية.

وإن مصداق هذا الحكم ليظهر في واقعة أن كل من تعرض لدراسة تاريخ الفكر في الفترة المشار إليها، حتى وقت قريب، أي إلى الستينات قبل ثلاثة عقود، كان يضطر إلى الرجوع إلى تواريخ الدراسات الأدبية والنقدية والتواريخ السياسية والكتابات الصحفية وتأريخ الصحافة، فكنت ترى دائما بين مراجع الدراسات (ولا نذكر هنا إلا أمثلة وحسب):

- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، جزءان، القاهرة، ١٩٥١.
- لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، جزءان، بيروت، ١٩٠٨ - ١٩١٠.
- عبداللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، في عدة مجلدات، القاهرة، ١٩٥٩.
- أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، جزءان، بيروت، ١٩٥٢.
- فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، أربع مجلدات، بيروت، ١٩١٣ - ١٩٣٣.
- جرجي زيدان، تراجم مشاهير الشرق، مجلدان، القاهرة، ١٩١٠ - ١٩١١.
- عبدالرحمن الرافعي، عصر اسماعيل وغيره، من كتبه (وقد استخرجت إحدى دور النشر كتابا عن الأفغاني من صفحات كتب الرافعي [٤]).
- إبراهيم عبده، تطور الصحافة المصرية وأثرها في النهضة الفكرية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٤٤.

ولم يكن هذا الرجوع رغبة في استخلاص بعض المادة العلمية من مظانها أينما كانت وحسب، بل وبسبب الافتقار إلى التواريخ الفكرية النوعية، الخاصة منها والعامة على السواء.

وقد أدى هذا الافتقار كذلك، ولمدة طويلة، حتى عقود ثلاثة مضت، إلى استمرار الارتكان إلى كتابات كانت قد ظهرت في القرن الماضي، مقررة للوقائع ومفسرة للمواقف والاتجاهات، بينما يمكن للنقد العلمي أن

يكتشف فيها العديد من المثالب، ونكتفي بمثالين على هذا الأمر: المثال الأول هو تصوير حياة جمال الدين الأفغاني وإثبات نسبه ومذهبه واتجاهاته وأفكاره وأهدافه ومعالم شخصيته، حيث اعتمد كل من جرجي زيدان ومحمد رشيد رضا على مقدمة الشيخ محمد عبده التي كان قد صدر بها «ترجمته»، أو قل «تعريبه»، بل تقريبه، لكتاب الأفغاني «الرد على الدهريين» (القاهرة، ١٩٠٣م) بمعونة خادم هذا الأخير المسمى «أبو تراب»، والواقع أن صورة الحياة هذه إنما هي من توجيه الأفغاني ذاته، وهي تحتوي على عدد من التقريرات المنافية للوقائع منافاة صارخة، وقد استمرت مأخوذا بها حتى وقت قريب، بل إن كثيرا من عناصرها لا يزال فاعلا حتى اليوم رغم مجافاته للحقيقة، بحيث نستطيع أن نقول أن صورة جمال الدين الأفغاني المشهورة ماهي إلا أسطورة ارتكنت إلى عنعنات متصلة يقوم في منبعها ما أراد هو نفسه أن يعرف الآخرون عنه [٥].

المثال الثاني هو مقال كتبه جرجي زيدان في مجلة الهلال على أثر وفاة قاسم أمين، وقد ظل يفعل أثره حتى اليوم، ومن هذا الأثر تصوير قاسم أمين على أنه «محرر المرأة»، بينما منطلق كتاباته، أي قاسم أمين، يستدعي رفض مثل هذا اللقب، وعلى أنه من أصل كردي، بينما يحب جرجي زيدان أن ينسى أن أمه مصرية ومن الصعيد، هذا فضلا عن خطأ في كتابة تاريخ ميلاده، فهو يجعله ١٨٦٥، بينما ينبغي إرجاعه إلى ١٨٦٣م.

هل نرد هذا النقص الشديد إلى مجرد عدم توافر الإرادة المناسبة عند الباحثين والمؤلفين القادرين، من حيث المبدأ، على القيام بالتأريخ العام الشامل، فيرجع الأمر هكذا إلى عامل فردي وشخصي؟ لا نرى أن مثل هذا التفسير أمر مقبول، لأن الظواهر الثقافية، والتأريخ شأنه شأن إنتاج الفكر ظاهرة ثقافية، إنما هي ظواهر موضوعية وهي تفرض نفسها فيظهر لها بنوع من الجبر مثلون ومنقادون، إنما يقوم التعليل الحقيقي لهذا النقص في الأمور التالية:

١ ـ افتقارنا، أو افتقار أغلبنا، إلى النظرة الكلية الشمولية، وهي سمة ثقافية تعود جذورها إلى ثقافتنا السابقة، ولم يتمكن نظام التعليم والتوجيه المنهجي العقلي الجديد أن يحدث تغيرا محسوسا فيها، اللهم إلا في السنوات الأخيرة (هذا الافتقار يجد تطبيقا له في ميدان التأريخ وفي ميدان الفكر والسياسة والاجتماع جميعا، وفي غيرها).

٢ ـ نحن لم نستطع أن نكوّن لأنفسنا صياغة عامة لموقفنا الحضاري، صياغة نتفق عليها وننطلق منها، وإنما كان السائد هو زيف الصورة التي أرادها لنا سلطان الغرب، وهي أن علينا أن نقلد الغرب بقدر ما نستطيع وأن ننفض عنا كل الماضي، البعيد منه والقريب والأقرب، لكي نمتزج بالنموذج الغربي كل الامتزاج. ولما لم يكن لنا تصور عن ذاتية تخصنا، فإنه لم يكن من الممكن تصور تاريخ عام متصل الحلقات ذي خط رئيسي يتنامى. إن فكرة التاريخ العام تفترض إدراك الذاتية الحضارية، وابتداء منها يكتشف المؤرخ المنتمي خط التاريخ ويسم مراحله وحلقاته بالسمات والأسماء المناسبة (ونستنتج هنا، سريعا، من هذا التقرير أن تصوير ألبرت حوراني لتطور «الفكر العربي في العصر الليبرالي»، إنما هو تصوير الغرب لنا، على ما يجب وعلى ما يود، وفي إطار مفاهيمه ونماذجه، وليس تصويرا لحياتنا الفكرية من داخلها ومن وجهة نظرنا، فأنت لن يمكنك أن تختلف مع الأستاذ الإنجليزي ذي الأصل اللبناني حول الوقائع، ولكن «التكييف» الوقائع، و«تفسيرها» وربطها في «حزم دلالية» معينة سوف يختلف بالضرورة).

٣ـ نحن لم نضع أيدينا بعد، في وضوح وقوة ويقين، على الملامح الرئيسية الموجهة لحياتنا ولثقافتنا الجديدة، ومن ثم لفكرنا الجديد ذاته، فلا غرو أن يكون وضع المؤرخ هو ذات الوضع، وأن ينتج عن ذلك افتقاره إلى التصور العام الذي يضع فيه تاريخنا العام الشامل.

إننا لن نمل من تأكيد أهمية استيعاب الماضي، بدرجاته، أقوى استيعاب وأدقه. إن الكائن الحي الإنساني كائن زماني، ومن يفقد ذاكرته في المجتمع العادي يعد مريضا، ومن لا يعي، في كل لحظة من لحظات حياته، دقائق خبراته السابقة، لا يعد من بين الأصحاء، وهكذا الحال مع الحضارة والثقافة والأمة: فإذا هي لم تع جيد الوعي دقائق حياتها السابقة، لم تعد كائنا يحسب له حساب. ومن يحب أن يتوهم أن كلامنا هذا إغراق في النظريات والتجريدات والصيغ الطريفة وحسب، فإن عليه أن يعرف نموذج الحضارة الغربية في أمسها وفي يومها، وعلى الأخص في يومها هذا الذي تتجه فيه إلى كل جديد اتجاه الحديد إلى حجر المغناطيس، نقول عليه أن ينظر إلى الغرب اليوم ليجده شديد التعلق بماضيه، سياسة وعلما، أدبا وطرائق حياة، وقائع وأسماء شخصيات، وأزمنة وأمكنة... فكم مرة يذكر في اليوم عندهم جاليليو وشكسبير ودانتي وميكل أنجلو، لكي لا نذكر إلا أمثلة من العلوم والفنون؟

ونضيف: إن هؤلاء السابقين في ثقافتي الحديثة ليسوا مجرد أسماء في التاريخ، بل هم أجزاء مني، وهم كائنات حية، وإن كانت حياتهم حياة من نوع مخصوص، وهم أجزاء لا تتجزأ من الواقع الذي أعيش فيه. فوجبت معرفتهم خير معرفة، وخير المعرفة هي معرفة الجزء في إطار الكل، وهذا هو شأن التأريخ العام الشامل.

ب ـ الدراسات التأريخية المخصوصة

نقصد بهذا الصنف من الدراسات التأريخية تلك التي تتناول موضوعا محددا في إطار عصر بعينه، أو شخصية فكرية تدرسها اما في شمولها أو في جانب معين من إنتاجها. ولا شك أن المكتبة العربية أصبحت تحتوي على عدد لا بأس به من هذا الصنف، ما بين مؤلف بالعربية ومترجم إليها، كما أن اللغات الأوربية تحتوي على عدد من المؤلفات المتصلة بهذا الموضوع كتبه أبناؤها. ونشير إلى الملاحظات التالية في صدد صنف الدراسات التأريخية المخصوصة هذه:

١ـ ينبغي أن نميز في وضوح بين ما ألفه الأجانب في هذا الميدان وما ألفه أهل المنطقة، وهنا نلاحظ على الفور أن التأليف التأريخي الأجنبي كان أسبق في الظهور زمنيا على نحو واضح، وأنه كان متميزاً، بوجه عام، من حيث شمول التناول والدقة واستكشاف الموضوعات الجديدة والإشارة إلى العلاقات التفسيرية. ويمكن أن نقول إن تأليفات الأجانب، منذ عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد علي، كانت تشير، على نحو أو آخر إلى بعض الجوانب الفكرية، ثم شهد التأليف الأجنبي عن الوضع الثقافي عندنا ـ بوجه عام ـ ازدهارا كبيرا ابتداء من عصر إسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩م)، أو قل منذ الغزو الحضاري والاقتصادي الغربي المنظم، في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي، ويبرز في هذا المقام الرحالة والسياسيون والقضاة والمتعاطفون، نحوا ما من التعاطف، مع أهل المنطقة، ويستمر الوضع هكذا حتى الحرب الأوروبية الكبرى الأولى، المسماة من بعد بالحرب العالمية الأولى (١٩١٤م)، ليبدأ في الظهور جيل من الغربيين من أهل الاحتراف التأريخي للأوضاع الثقافية عندنا، وفي هذه المرحلة تنال أمور الفكر اهتماما مقصودا مباشرا في الدراسات الغربية. وربما كان من أظهر معالم هذه المرحلة الجديدة، المشار إليها للتو، كتابان ترجما إلى العربية وأحدثا تأثيرا واسعا واستمر

استخدامها في التأريخ الفكري لوقت طويل، حتى الخمسينات من القرن العشرين الميلادي، ونرى أن لها من القيمة التاريخية ما يجعلها مراجع مفيدة إلى اليوم، نقصد كتاب لوثروب ستودارد، «حاضر العالم الإسلامي»، ترجمة عجاج نويهض، مع تعليقات وهوامش هامة للأمير شكيب أرسلان، القاهرة ١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م، وكتاب تشارلز آدمز، «الإسلام والتجديد في مصر»، ترجمة عباس محمود، القاهرة، ١٩٣٥.

وقد شهدت الكتابات الغربية تطورات مستمرة منذ فترة ما بين الحربين إلى اليوم، وهي ـ أي هذه التطورات ـ تظهر على الخصوص اهتمامات مختلفة ومناهج جديدة وأجيال من الباحثين الغربيين ذوي اتجاهات سياسية وأيديولوجية وعلمية متعددة ومتعارضة أحيانا مع اتجاهات سابقيهم.

٢ـ فيما يخص التأريخ الفكري المكتوب بالعربية مباشرة على يد أهل المنطقة، فإنه لن يشكل موجة ظاهرة إلا منذ عقد الثلاثينات، بل الأربعينات، من القرن العشرين الميلادي، مع تكون جيل أول من الباحثين الجامعيين ـ سواء الأكاديميون منهم، العاملون بالجامعة أو غيرهم ـ أما قبل ذلك، فلن نعدم بعض الاهتمامات التأريخية، منذ الثمانينات ذاتها من القرن التاسع عشر الميلادي (منها مثلا كتاب صالح مجدي عن أستاذه رفاعه الطهطاوي، «حلية الزمان بمناقب خادم الوطن»، الذي نشره الدكتور جمال الدين الشيال عام ١٩٥٨م، كما نجد فصلاً عن الأحوال الثقافية بعامة في كتاب قاسم أمين «المصريون»، بالفرنسية، ١٨٩٤م، ثم تأتي كتابات جرجي زيدان الصحفية في مجلته «الهلال» عن مشاهير العصر منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وغير ذلك)، ولكنها لا تشكل ظاهرة واضحة، ويصبح علينا أن ننتظر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد التطورات السياسية المعروفة، في مصر والشام، لنرى بعض الاهتمامات التأريخية الفكرية، بحسب المناسبات، عند أظهر كتاب العصر، مثل: طه حسين ومحمد كرد علي ومحمد حسين هيكل وعباس العقاد، كما يظهر في هذه الفترة مجموع المجلدات التي صنفها محمد رشيد رضا عن «تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده»، وكذا كتاب محمد باشا المخزومي عن «خاطرات جمال الدين الأفغاني» بيروت، ١٩١٣، وغيرها.

ثم تأتي مرحلة ما بين الثلاثينات والخمسينات، التي تشهد دراسات عالية المستوى من الناحية العلمية، يقوم بها الأكاديميون خاصة، لتلي بعدها مرحلة تتفجر فيها مظاهر الاهتمام التاريخي بشؤون الفكر تفجرا، منذ ذلك الوقت وإلى اليوم، سواء بسبب الدعوات السياسية أو المذاهب الفكرية أو اهتمام الدولة بالإنتاج التأريخي أو ظهور بعض السلاسل المنتظمة (أهم مثال لها هو سلسلة «أعلام العرب» التي كانت تقوم على إصدارها وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصر) أو اهتمام بعض المؤسسات بتشجيع الدرس والنشر العلميين (وأبرز مثال لذلك هو محاضرات معهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعة الدول العربية، بالقاهرة)، وغير ذلك. وربما كان من أبرز ظواهر الاهتمام التأريخي لأمور الفكر في العقدين الأخيرين: ظهور مجلات متخصصة في معالجة «الفكر العربي» صراحة، العدد الكبير نسبيا من الندوات التي تقيمها بعض المؤسسات والجمعيات العلمية أو الأيديولوجية أو السياسية والتي تقوم من بعد انعقادها بنشر نصوص أبحاثها وتعليقات المعلقين، دخول عدد هام من الباحثين من دول الشمال الإفريقي بعد استقلالها وتكون جيل بحثي أول، ومن المغرب بوجه خاص، إلى حلبة الإنتاج العلمي والنشر، سواء في بلادهم أو في بيروت خاصة.

٣ـ في مقابل التمييز بين ما ألفه الأجانب وما ألفه أهل المنطقة، فإنه ينبغي أن نقيم تمييزا آخر بين ما ألفه أهل المنطقة باللغة العربية، عن تاريخ الفكر الحديث، وما ألفه بعض منهم بلغات أجنبية، أظهرها

الإنجليزية والفرنسية بالطبع، ومنه ما ترجم إلى العربية وما لم يترجم (من هذا الصنف الأخير كتاب رائع دقيق يعد نموذجا في موضوعه وهو جدير بالترجمة قبل غيره، قدمه الأستاذ جمال محمد أحمد، من السودان، والذي توفي أخيرا. ليكون رسالته لنيل الدكتوراه من لندن: Ahmed, J.M., The Intellectual Origin of Egyptian Nationalism, London, 1960, وهو يتناول فترة القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الميلاديين). والأغلب أن يتم التأليف باللغة الأجنبية عند تقديم رسائل للحصول على درجات جامعية من جامعات الغرب (في انجلترا وفرنسا أولا ثم في أمريكا بشكل خاص في العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة)، أو عند القيام بواجبات التأليف الجامعي لمن يعين أستاذا في إحدى الجامعات الغربية (وهذه حالة ألبرت حوراني مثلا)، وفي العادة ينال الشخص جنسية الدولة الغربية التي أصبح يعيش فيها ويعمل.

ويلاحظ أن هذه الرسائل والكتب الجامعية تتمتع ـ بوجه عام ـ بمستوى تكنيكي عال، من حيث تحديد الموضوع ووسائل التناول وطرائق العرض ولغته، مقارنة بما كان يمكن أن ينتجه أصحابها أنفسهم لو قدر لهم وقدموا نفس الأعمال في مواطنهم الأصلية، كما أنها تستفيد استفادة عظيمة من الثراء الكبير في مكتبات الغرب بعامة ومن وسائل استقاء المعلومات، كما أنها تمتاز باختيار موضوعات جديدة ودقيقة للبحث وبتوافر إمكانية المسح الشامل لعناصر الموضوع والإحاطة به من شتى جوانبه، وبعضها يتناول دراسة العلاقات والتفاعلات على خط تغير الاتجاهات وامتزاج التيارات والمؤثرات، وهي زوايا يتهرب منها في العادة الدارسون في الداخل لصعوبتها من جوانب عدة، أخيرا فإن أمثال هذه الدراسات تتميز بوضوح أحكامها وصراحتها، وهما أمران قد لا يكونان في متناول الباحث وهو في موطنه. ورغم كل هذه الميزات، فإن هذه الدراسات، ما عدا العدد النادر، تبقى موسومة بوسم توجيه «الآخر» الأجنبي لها، المتمثل في عين الأستاذ المشرف الأجنبي وفي مراعاة الكاتب للجمهور الذي يتوجه إليه في اللغة الأجنبية، وهو جمهور يراعيه بالضرورة أثناء التحرير وعند تسجيل الأحكام، وسواء تكون من بضعة أشخاص هم أعضاء لجنة الحكم على الرسالة أو مئات أو ألوف ممن يقرؤون بحثه ان طبع ونشر في لغة كتابته الأجنبية. ومن المفهوم أن معظم مراكز البحث الأجنبية حول موضوعات ثقافتنا، سواء أكانت تعمل في بلادها أو على أرضنا، إنما تعمل في إطار خطة عامة، لا تقودها وحسب، ولاحتى في المحل الأول، اهتمامات الأستاذ المشرف، بل اهتمامات الجامعة والدولة المعنية والعديد من جهاتها، بما في ذلك الجهات الأمنية فيها بأنواعها (فالحال لم يتغير في جوهره منذ حركات الاستشراق المنظم الأولى في بداية القرن التاسع عشر الميلادي!). ومن الطبيعي أن يتأثر الباحث باصطلاح المجتمع العلمي الأجنبي الذي يعيش فيه، فيستخدمه، ومعه بالضرورة جهات للنظر وطرائق في الإدراك، وإذا حدث ووجد العمل من يترجمه إلى العربية فإنه يظهر غريبا على قرائها، وأحيانا ما تقابل إنتاجا مترجما لا تعرف كيف تقرؤه بالعربية من شدة الغرابة والاستغلاق، وهي ظاهرة ليست نادرة في إنتاج «المستغربين» من الباحثين الشبان هذه الأيام.

4ـ لاشك أن الانطباع العام الذي يخرج به المتتبع لإنتاج الدراسات التاريخية المخصوصة، في ميدان تاريخ الفكر الحديث، بالمقارنة مع الانعدام الفعلي لأي كتاب في التاريخ العام لذلك الميدان، هو انطباع بالوفرة، ولكنها وفرة نسبية وحسب، فضلا عن أنها غير نظامية، لأن إيفاء ميدان تاريخ الفكر الحديث حقه يحتاج إلى ما يماثل عشرات أضعاف الإنتاج القائم فعلا، ومع سيادة الأسلوب المنهجي، أي العلمي، في البحث، والتغطية المنتظمة لسائر العناصر والعلاقات.

ج ـ الدراسات التأريخية المساعدة

الفكر جزء من الثقافة، والثقافة كل متصل، وهكذا فإن من نافلة القول إن التواريخ العامة والدراسات التأريخية المخصوصة، لشتى ميادين وضعنا الثقافي الحديث في الأعوام المائتين الأخيرة، غير ميدان الفكر، لهي عناصر هامة في تسديد خطى الفهم التاريخي لحركة الفكر الحديث. والحكم العام الذي خرجنا به في الصفحات السابقة، بانعدام التواريخ العامة والقلة النسبية للدراسات المخصوصة، ينطبق أيضا على تأريخ التطورات الاجتماعية والتربوية والدينية والأدبية والإعلامية والاقتصادية وغيرها، والاستثناء الوحيد الذي يشهد بوفرة حقيقية، من حيث الكم على الأقل، هو ميدان التأريخ السياسي. وأنه لمن الضروري أن تهتم الجامعات وجهات البحث المتصلة بالميادين المشار إليها بالبعد التاريخي فيها، وأن توجه القائمين على الدراسات العليا خاصة إلى الاهتمام بها، مع زيادة جرعة المواد التاريخية في تلك التخصصات على جدول المقررات الجامعية، هذا إن وجدت أصلا: فكيف نزعم أن طالب علم الاجتماع، مثلا، قد استوفى تكوينه وهو ليس على إحاطة مؤكدة بالأفكار الاجتماعية في بلاده هو نفسه، مهما حكم المستغربون عليها بالسذاجة أو بغيرها، بينما يدقون على رأسه صباح مساء بأسماء ماركس ودور كايم وفيبر وبارسونز؟ وهكذا الحال في تاريخ الفكر الاقتصادي عندنا، وفي تاريخ الفكر التربوي، بل وكذلك في تاريخ الفكر الديني الحديث.

د ـ بعض المظاهر السلبية في دراسات تأريخ الفكر الحديث بوجه عام

١ ـ النقص الخطير الأساسي هو ما أشرنا إليه من قبل، وهو عدم وجود كتاب في التأريخ العام للفكر الحديث في مجموع زمانه، من جهة، والقلة النسبية للدراسات التأريخية الخاصة بالقياس إلى اتساع الميدان وأهميته، ونضيف هنا أن ذا القيمة العلمية في الدراسات المتوافرة باللغة العربية قليل بالفعل، وكثير من هذا القليل هو ما كتب في لغات أجنبية ثم ترجم إلى العربية.

٢ ـ حيث إنه لا توجد الرؤية الشاملة الموحدة للفكر الحديث في نموه وتفرعاته، فإنه يصبح من الطبيعي أن تصاب كثير من الدراسات التأريخية القائمة بجزئية النظرة وبالانحصار في الميدان الفكري المعين أو العصر أو التيار أو الشخص موضع الدراسة في كل منها. ولكن فهم الجزء لا يتم إلا في إطار الكل بالضرورة.

٣ ـ تعاني كثير من الدراسات، فيما عدا تلك التي يقوم بها ماركسيون أو متأثرون على نحو خاص بهم أو ندرة مستقلة، من ضمور في الوعي التاريخي من جهة، وهو الذي يقضي بأن الزمان مكون من حلقات مترابطة أولا ومتداخلة بالضرورة ثانيا، حيث إن كل عصر وكل مفكر له جذوره في ماضيه، كما تعاني من غياب الوعي الطبقي، من جهة ثانية، وهو الذي يوجه إلى ربط كل مفكر إلى طبقة اجتماعية يقوم بخدمة مصالحها، عن وعي أو غير وعي، مع إمكان اتساع حدود هذه الطبقة لتشمل شريحة أوسع، قد تكون الوطن أو الشعب أو الأمة، وهنا يكون من الضروري بيان الطرق التي أدت بالمفكر إلى الالتفات عن مصالح الطبقة التي ينتمي إليها، أيا كان مدى وعيه بها، إلى مصالح أعم. وبوجه عام، فإن الانتماء الطبقي لن يتضح إلا في الأعوام المائة الأخيرة، وفي العقود الخمسة الأخيرة على الأخص. ولا شك أن من نتائج غياب البعد التاريخي وعدم الانتباه إلى الانتماء الطبقي سطحية كثير من الدراسات، التي تصبح في النهاية نقلا لألفاظ أقوال المفكر مع بعض التصرف والزيادات التزيينية، أو ما يمكن أن نسميه منهج «نثر المحتوى». من جهة أخرى، فإن غياب الوعي التاريخي الحضاري، وهو الذي يقرر أننا حضارة جديدة تصنع نفسها، أدى إلى إنكار ذاتية وضعنا الثقافي والوقوع في

وهم واحدية العصر مع الغرب، وواحدية تطورات الفكر بالتالي عندنا وعنده، وفي هذا الوهم يقع الماركسيون وغيرهم من دعاة العلمية أو التقدم أو التحديث أو التنوير أو غيرها من الأسماء.

٤ ـ هذا القصور الأخير في الرؤية الدقيقة لوضعنا الحضاري عام ومنتشر بين دارسي تاريخ الفكر وغيرهم من دارسي شتى جوانب الثقافة الناشئة عندنا، حتى أنه يمكن القول إن عوامل التاريخ السياسي ذاته، وهو الميدان الذي يظن أنه أيسر من غيره في الدراسة. وهو على كل حال ذو حضور مباشر وتأثير شبه يومي، هذه العوامل لم تتبلور حتى الآن في رؤية شاملة، عند المؤرخين السياسيين وغيرهم، لغياب النظرة الحضارية الكلية المؤصلة. ونحن نرى أن أصول هذه الرؤية الحضارية تقوم فيما يلي:

أ ـ نحن أمة جديدة بسبيل التكون، وهي تحاول صنع حضارة وثقافة جديدتين تماما.

ب ـ هذه الأمة الجديدة لم تتوصل حتى اليوم إلى تحديد هويتها الحقيقية، حيث كان يتجاذبها تيار إسلامي ثم تيار عروبي متجه إلى الأخذ من الغرب، ولكن طريق حياتها هو إدراك أنها كيان جديد بالفعل يقوم على إرادة الانصهار المشترك بهدف المصلحة المشتركة، مع عوامل مساعدة من اشتراك في أطر ثقافية ودينية ولغوية في الماضي، وسيكون لبعضها استمرار متواز مع حياة الحضارة الجديدة للأمة الجديدة، ولكن بشروط إعادة الصياغة الجوهرية.

ج ـ اتجاه الحضارة الجديدة، وفي داخلها الثقافة الجديدة، يقع في إطار رئيسي هو المجابهة مع الغرب، الذي يقوم بدور «الآخر» المطلق الذي يهدف صراحة إلى السيطرة، وإن تخفى حينا، ولكنه غالبا ما يظهر على هيئة العدو أو الخصم، وفي إطار فرعي هو نقض بقايا الثقافة السابقة السائدة مما أثبت أنه غير ذي فعالية.

د ـ الإطار الأعم لحياة الحضارة الجديدة هو الانتقال من ظروف الحضارة الزراعية (والرعوية وما يتصل بها في بعض الجهات) إلى ظروف الحضارة الآلية (بأنواعها وتطوراتها)، وهو انتقال قاس ومؤلم وجوهري، وقادر على تفسير كثير من ظواهر المجابهات والانقسامات والمشكلات العريضة في مجتمعاتنا في سائر الميادين، ولا نعلم أن أحدا حاول استخدام هذا التطور في الفهم التاريخي للتكوينات الجديدة.

٥ ـ هناك نقص عام في إدراك نوعية النشاط الفكري، بالقياس إلى أنشطة مقاربة أو متجاورة، ومنها نشاط المعرفة العلمية والتعليم الجامعي والأدب والكتابة الصحفية، والواجب التنبيه الملح إلى استقلال نشاط الفكر وتميزه النوعي عن هذه الميادين جميعا، وذلك حتى يصبح ميدان الدراسة محددا واضحا أمام مؤرخ الفكر (٦). من جهة أخرى، فإن المجتمع بوجه عام لا يبدو منتبها إلى أهمية الفكر، وكثيرا ما يقوم الأديب أو الصحفي أو السياسي بالتوجيه الفكري، ومن هنا الوفرة النسبية للدراسات المخصصة للأدب والسياسة في مقابل تلك التي موضوعها تاريخ الفكر.

٦ ـ كل الملاحظات السابقة أساسها أوضاع ذهنية ومنهجية تنتج ـ على نحو أو آخر ـ من انعدام النظرة الحضارية الشاملة، من جهة، ومن الافتقار إلى نظرة موحدة شاملة لتاريخ الفكر الحديث والتي تتجسد في كتاب تأريخي عام. ونعود إلى الدراسات المخصوصة لبعض جوانب الفكر، عصورا وشخصيات وموضوعات، وقد أشرنا إلى قلتها النسبية، ونضيف الآن أن إنتاجها يتسم بغياب الخطة الموجهة، ولذلك فإنها مشاركات فردية مبعثرة متفرقة في الغالب، ويندر أن نجد الدراسات التي يكمل بعضها بعضا من أجل فهم جيد لمفكر أو مشكلة أو عصر أو فترة محددة.

٧ ـ يظهر في كثير من الدراسات، التي نشرت قبل العقود الأربعة الأخيرة، تأثير ما يمكن أن نسميه «شكل التأليف القديم»، على نحو ما ورد في كتب الطبقات في الحضارة الإسلامية، ولكن يلاحظ، حتى على بعض ما أنتج في العقود الأخيرة، وخارج ميدان الرسائل الجامعية أو الدراسات الأكاديمية، غلبة المعالجة السريعة السطحية (على نموذج: «ولد عام كذا وتعلم في . . . وكتب كذا . . . ومن آرائه كذا وكذا . . .»، وسيطرة نموذج المقالة الصحفية للصحف أو المجلات العامة الأسبوعية والشهرية، وإذا كانت هذه المقالات الصحفية تؤدي دورا تعريفيا هاما ومفيدا وقوي التأثير بسبب اتساع توزيع الصحف والمجلات، إلا أنها لا ينبغي أن تحل محل الدراسات العلمية المتأنية ولا أن تقوم بدورها. ومن المشاهد أن عددا من الكتب التي تريد أن تتحدث عن جوانب من تاريخ الفكر الحديث إنما هي مجموعة من مقالات سريعة من هذا النوع، ولن يذهب عنها تجميعها في كتاب سماتها الأصلية التي تعود جميعا إلى عنصر السرعة في الإعداد والإجمال في التقدير ومراعاة مطالب الصحف والمجلات العامة. (لهذا الوضع التأريخي السلبي مقابل في الواقع في ميدان الإنتاج الفكري ذاته، منذ أديب اسحق وعبدالله النديم إلى أحمد لطفي السيد وتلامذته وغيرهم).

٨ ـ لاتزال كثير من الدراسات تعتمد على كتابات أولى، لم تتعرض للفحص النقدي، وهي بسبيل الحديث عن الأعوام المائة الأولى خاصة، بل وحتى الثلاثينات من القرن العشرين الميلادي. وقد سبق أن ضربنا مثالين في حالة الأفغاني وحالة قاسم أمين، وهناك غيرهما. ونضيف هنا إشارة جديدة إلى وضع مواز ومكمل لسابقه، ألا وهو الاستمرار في الاعتماد على صيغ جاهزة وعنوانات ملخصة بما يقرب من «الاكلاشيه»، ويستعاض بهذه الصيغ الجاهزة عن محاولة الفهم المتجدد، فقاسم أمين هو «محرر المرأة»، وأحمد لطفي السيد «أستاذ الجيل» و«فيلسوف الجيل» . . . إلى غير ذلك، وكأن هذا العنوان يفسر كل شيء ويغني عن كل تدقيق. والحق أن نموذج الفهم الذي كان مناسبا للثقافة الدينية السابقة، وهي التي كانت، في عصورها المتأخرة، قد قننت كل شيء وختمت العلم وحصنته في أقضية ميسرة أصبحت موضوعا للحفظ والتكرار مع تحريم إعادة النظر فيها، هذا النموذج استمر قائما، ويمكن أن تجد لما لاحظناه ما يقابله في ميدان الأدب («شاعر القطرين»، «أمير الشعراء»، «عميد الأدب العربي»)، وفي ميدان السياسة وفن الغناء وغيرها. الواقع أننا هنا ـ كما بإزاء كل أمر آخر ـ أمام مزاجين: مزاج قطعي توكيدي ومزاج نقدي متسائل دوما.

٩ ـ كان من البارز فيما سبق، حتى الستينات من القرن العشرين الميلادي، تداخل دراسة تاريخ الفكر مع دراسة التاريخ السياسي والتاريخ الأدبي والنقدي والصحفي، حيث كانت بعض الدراسات في هذه الميادين تعد مراجع لدراسة تاريخ الفكر، وقد ضربنا من قبل أمثلة على هذا، ولكن هذه السمة، التي تعود من جهة إلى قلة من يتوافر على دراسة تاريخ الفكر بذاته، ومن جهة أخرى الافتقار إلى الوعي بنوعية النشاط الفكري، لا تزال مستمرة إلى اليوم، وان حدث نوع من التجديد، إذ دخل إلى الحلبة ـ قائمين على دراسة جوانب من تاريخ الفكر ـ باحثون في ميدان علم السياسة من جهة وفي ميدان علم الاجتماع من جهة أخرى.

١٠ ـ من أسوأ سمات العقود التالية على بروز دعوة القومية العربية، منذ عام ١٩٥٦ فطالعا، في ميدان دراسة تاريخ الفكر الحديث، سيطرة الادعاءات الأيديولوجية، على درجات وأنحاء، بما يؤدي بالضرورة إلى تزييف النتائج. وقد وصل الأمر إلى تكون جهات تأريخ شبه رسمي للاتجاهات الأيديولوجية المختلفة،

وكان أبرزها الاتجاه البعثي والاتجاه الناصري والاتجاه الماركسي. ولعل من أبرز مواطن محاولة «توجيه» دراسة التاريخ: إبراز مفهوم العروبة وكأنه مفهوم قديم دائم مستمر، وإظهار نزعات اشتراكية عند كل من يستطيع المؤرخ الموظف للخدمة الأيديولوجية أن يجد عنده لفظا أو عبارة تمت إلى الاشتراكية بصلة. وهذه حالة نموذجية لما نسميه «الإسقاط البعدي» في الدراسة التاريخية. وقد ركب الموجه العديد من كتاب المناسبات في مصر وسوريا ولبنان، ونجد منهم، في مصر مثلا، من كان يخدم قضية القومية والعروبة أيام حكم عبد الناصر ثم ينقلب إلى الإسلام السلفي بعد سقوطه، ومن يخدم نفس القضية الأولى ولكنه يمزج بها، في الستينات، الدفاع عن المواقف الماركسية الأساسية، محتفظا في نفس الوقت بعلاقات تفاهم مع اتجاهات حزب البعث، ليعود في العقد الأخير مدافعا عن تيار ما عرف باسم «الجماعات الإسلامية» في مصر في الثمانينات، بعدما يكون قد حاول في السبعينات التغامز بالعين مع الدعوة الوهابية. ولا شك أن دراسة ظاهرة ما نسميه «الموظف الأيديولوجي»، وقد يكون هكذا بالمنصب والتعيين أو بالمبادرة الذاتية والمسارعة إلى تقديم الخدمات، في الفترة المذكورة، ستكشف عن «التاريخ المقلوب» للفكر الحديث. ويهمنا في آخر الأمر، التأكيد على أن كل تأريخ موجه هو تأريخ مزيف على درجة ما. من جهة أخرى، فلاشك أن من حق الأحزاب والتكتلات السياسية أن يكون لكل منها «رؤيته» للتاريخ، والتي يستعملها في الدعوة إلى أفكاره وفي مناهضة التجمعات السياسية المناوئة، ولكن من هنا إلى ادعاء أن ما تقدمه هذه الأحزاب والتكتلات هو «التاريخ» فرق كبير وهو نفس الفرق بين الموظف الأيديولوجي والمؤرخ العلمي، الذي يجتهد في التجرد عن اختياراته الشخصية ويحب الحقيقة ويسعى إليها بقدر ما يستطيع مع توافر شروط الإخلاص والأمانة وبذل أقصى الجهد.

١١ـ لم يكن التوجيه الأيديولوجي القومي والاشتراكي هو الخطر الوحيد على البحث التاريخي النزيه في ميدان الفكر الحديث، بل ظهر أيضا، في وقت لاحق على ظهور التوجه الأول، توجه جديد اتبع النماذج الأساسية للتشغيل التي اعتمدها سابقه، من توفير «الموظفين» ودور النشر والتوزيع والاستفادة من خدمات الصحف والمجلات أو إنشائها بالإضافة إلى إنشاء مؤسسات ذات واجهة علمية من نوع ما، ونقصد به التوجه الأيديولوجي الديني الذي استفاد من أموال البترول الهائلة (ما سمي في وقته «البتروحولارات»)، ومن هزيمة ١٩٦٧ وموت عبد الناصر ١٩٧٠م، في جلب الأقلام التي تعبر عن وجهة نظره في طبيعة عناصر الفكر الحديث العاملة وفي مغزى تطوره، وتحاول التدليل عليها، ولكن هذا التوجه لم ينل نجاحا مذكورا عند جمهور واسع، اللهم إلا في داخل بلاده، وعلى مستوى الهجوم على الخصوم.

١٢ـ لابد أن نفترض أن عددا ما من الدراسات التي قام بها أبناء المنطقة في جامعات الغرب قد تم توجيهه، ولو من بعيد، على أيدي أجهزة الأمن الغربية، على الأقل من أجل تغطية الميادين والمسائل التي تعتبرها هي «حساسة» وتحتاج في شأنها إلى معلومات وافية، بما في ذلك الجذور التاريخية لها، أي لتلك الميادين والمسائل، وهكذا مثلا موضوع العلاقة بين المنطقة والغرب، والتطورات الدينية، وفكر طبقة الصفوة، وخصوصيات الأقليات وغير ذلك، ونفس الأمر يمكن أن يقال بشأن الجامعات الغربية المزروعة في منطقتنا. (قارن الاتهامات المتكررة المستمرة، في السنوات التالية على اغتيال السادات، الموجهة إلى الأنشطة البحثية للجامعة الأمريكية بالقاهرة على مستوى الدراسات الاجتماعية

والاقتصادية)، وأحيانا ما تقدم أجهزة المخابرات الغربية صورتها المباشرة عن طبيعة «الفكر العربي»، وهو المشهور أنه حال كتاب الإسرائيلي Raphael Patai:

Arab Mind, rev. ed., 1983.

١٣ـ كان هناك نوع من التجانس العام في المفاهيم والمناهج المستخدمة في الإنتاج التأريخي في مصر وسوريا، على قلته الشديدة، حتى عقد الخمسينات، ومع بروز الاتجاه الماركسي والتوجهات الأيديولوجية، وكلها تتمايز عن طريق المصطلح، وربما كان لبعضها كذلك منهج مخصوص ومواطن اهتمام خاصة، فإن هذا التجانس أخذت درجته في الهبوط، وهي تزداد هبوطا في العقدين الأخيرين، إن بسبب دخول الباحثين المغربيين مع ما يتميزون به من اهتمامات ومصطلح ومناهج، وإن بسبب موجة التأثر بالمنهج والمصطلح الصادر عن مناهي الماركسية في الغرب، وهي البنيوية خاصة وكذا اتجاه التحليل النفسي، كما ساعد على عدم التجانس هذا في المفاهيم والمصطلح والمناهج الفرقة السياسية بعد ١٩٧٣م. وفي المقابل، فإن الانتشار الكبير للندوات الدورية التي أشرنا إلى جهاتها من قبل، أدى بالطبيعة إلى إحداث حركة نحو قدر من التوازن وبما يساعد على نشر الحد الأدنى من التجانس في الميدان المذكور. والحق أن التجانس في أدوات التأريخ الفكري ومناهجه لن يكون إلا نتاجا طبيعيا للتجانس في الفكر الموحد وفي الثقافة الموحدة، وهما أمران بعيدان عن الواقع وعن المنال معا في الوقت الحالي.

١٤ـ بالإضافة إلى عدم التجانس السابق ذكره في الفقرة السابقة، فإن هناك أيضا، في الوقت الحالي، افتقارا إلى قدر مشترك معقول من الاتفاق حول المسائل التالية في إطار التناول التأريخي للفكر الحديث: نقطة البداية الزمنية، توزيع الفترات والعصور، التوزيعات الإقليمية الفرعية، طبيعة المشكلات المركزية في كل فترة وفي كل إقليم، مشكلات المراكز والأطراف، عوامل الخصوصيات الإقليمية وجدل العام والخاص، التداخل بين الاهتمامات الوطنية والقومية والدينية، وبين عاملي العروبة والإسلام، وعاملي العلمانية والدينية، دور القوة السياسية للدولة على مر الفترات وبحسب البلدان. . . إلى غير ذلك من مسائل جوهرية هي من أطر التناول التاريخي الضرورية، وقد نشير سريعا من بعد إلى بعضها، ولكن تناول كل مسألة منها يحتاج إلى دراسات مفردة مفصلة.

هـ ـ ملاحظات حول بعض المسائل المنهجية ذات الأهمية

١ـ ينبغي ألا نمل من التنبيه إلى الضرورة المطلقة لمراعاة الشروط المنهجية الرئيسية في دراسة تاريخ الفكر، ومنها تحديد الموضوع تحديدا دقيقا من كافة الجوانب، وجمع المادة المستقصاة إلى أبعد حد ممكن من حيث الشمول، والمعرفة الجيدة بالدراسات السابقة وما لها من ميزات وسيئات وما أدت إليه من نتائج، والوعي بالفروض البديلة، وبذل الجهد للتحقق من مدى صحتها، وبذل الوقت الكافي لإنضاج البحث، والانتقال من المركزي إلى الفرعي وليس العكس، واتباع طرائق الاستنتاج السليم، والعمل على استخدام اللغة القويمة غير الانفعالية عند تحريره، والإثبات الصادق لما هو يقيني أو محتمل أو لم يتم التحقق منه أو ما هو محض افتراض ذهني، إلى غير ذلك من الضرورات المنهجية.

٢ـ غير أن شرط الموضوعية، أو السعي وراء أكبر قدر ممكن منها، يبقى دائما في مركز الشروط العلمية.

المنهجية. ومهما تلذذ البعض في محاولة إنكار إمكان الموضوعية عند الباحث في الأمور الإنسانية، ومهما أثاروا من اعتبارات، فإن السعي نحو الموضوعية يبقى دائما الترجمة العلمية للأمانة الأخلاقية وللصدق في إدراك الوقائع وتقريرها، أي لاحترام الحقيقة، والسعي المجتهد وراءها، مهما تخفت أو حجبتها عني حجب المصلحة والهوى وحب الذات والجماعة. ولكن يجب أن نعترف أن كون المرء قادرا على الموضوعية هو نوع من الترف الذهني، لابد له من تدريب وتهاذج، ولابد له أيضا من شروط، ولعل في مقدمتها الاطمئنان إلى أمان الذات الشخصية والجمعية وتأمين المصالح الضرورية للجماعة التي ينتمي إليها الباحث. وهناك عدو بالغ الخطر للتوجه الموضوعي، وهو سيادة المواقف الانفعالية ذات المنابع المتعددة، ومن أهمها سيطرة التوجهات الأيديولوجية واحدية النظرة وذات السلطة المركزية شبه الإرهابية. إنك لا تتوقع الموضوعية إلا من القوي الحر الآمن القادر على التسيد على حركة أفكاره، والمحب للحقيقة والقادر على الاعتراف بالوقائع، وما هذه جميعا إلا سمات للشخصية السوية.

٣ـ يتعين الانتباه إلى عوامل تكوين الشخصية العلمية لمؤرخ الأفكار. لقد تعرض للقيام بتأريخ الفكر، في الماضي القريب، أشخاص من جهات ومنابع شتى، وكان منهم الهواة ومنهم من احترف، وكان ذلك أمرا مفهوما عند بدايات حركة التأريخ، ولكنه لا ينبغي أن يظل مقبولا لوقت طويل. نعم، كان منهم الصحفيون والأدباء والنقاد الأدبيون، وسياسيون بعد فراغهم من العمل بالسياسية، ودعاة دينيون أو أيديولوجيون، وعلماء تاريخ سياسي أو سياسة أو اقتصاد أو عقائد دينية، بل ودخل إلى الميدان بعض المصنفين داخل صنف الكاتبين في الأمور النفسية، وغيرهم. والآن، ونحن نرى أن قلة نادرة هي المتخصصة حقا في شئون تاريخ الفكر، فإنه ينبغي التنبيه إلى نوعية «تاريخ الفكر» في مقابل نوعية النشاط الفكري ذاته كما سبق وأشرنا، حيث أن إعداد مؤرخ الفكر يتطلب شروطا نوعية خاصة، لا يكفي معها مجرد الحصول على إجازة جامعية أو حتى الحصول على الدكتوراه في أحد تخصصات دراسة الإنسان، فضلا عن الاكتفاء بهواية الأمر ونيل قدر من المكانة الاجتماعية نتيجة لحمل القلم واستخدامه في ميدان ما من ميادين الاهتمامات الذهنية، فينبغي أن يكون مؤرخ الفكر قد درس انتظاما تاريخ الفكر، وعلى نحو مقارن متعدد الطبقات، وينبغي أن تكون اهتماماته أوسع من اهتمامات أي من زملائه في التخصصات الأخرى، لأن الفكر هو الخلاصة الذهنية للثقافة، تماما كاتساع اهتمامات عالم فقه اللغة بالقياس إلى زملائه الآخرين في نفس ميدان اللغة، وعلى هذا فإن إحاطته بنتائج التاريخ السياسي وعلوم الاجتماع والانثروبولوجيا والسياسة والاقتصاد وتاريخ الفنون بأنواعها وتطور العقائد الدينية، وغير ذلك كثير، إن هذه الإحاطة هي أمر لازم التوفر عنده كمؤرخ للأفكار، وفي المقابل، فإن مشاركات علماء من هذه الميادين الإنسانية الأخرى في ميدان تأريخ الفكر، بعد ما يكون قد توفر لهم الاطلاع القوي الكافي والاهتمام الفعلي والنظرات الجديدة، هذه المشاركات يجب الترحيب بها، لأنها تقدم دما جديدا ورؤى طريفة وتخصب أفكار أهل الاختصاص، نعم، هذا صحيح، ولكنها يجب أن تقبل من حيث هي مشاركات «إضافية» و«مساعدة»، لا على أنها هي دراسات تاريخ الفكر.

٤ـ التطور السليم هوذلك الذي يشهد انحسار موجة أسلوب التمجيد والتحقير، وهو الأسلوب الناتج عن المواقف الأيديولوجية بأنواعها، وهي بطبيعتها واحدية النظرة وواحدية معيار التقييم. بمعنى

آخر، فإن مؤرخ الفكر ينبغي أن يضع معتقداته الشخصية «في ثلاجة»، وهو بسبيل القيام بعمل المؤرخ، بحيث يمكن أن يتعرض لدراسة شخصيات وتيارات وأفكار مما يحارب هو أو يختلف عنها. وقد استمرت لوقت طويل نسبيا موجة من الدراسات التاريخية للفكر الإسلامي التقليدي، وخاصة في شكله الفلسفي، وأحيانا ما كانت الدراسة من هذا النوع تحمل عنوانا جانبيا يقول: «دراسة ونقد» أو ما شابه. ويهمنا في مقابل هذا النموذج الذي ينتقل تأثيره إلى ميادين أخرى ومنها ميدان دراسة الفكر الحديث، أن نؤكد أن المورخ لا يتحاور مع المفكر الذي يقوم بدراسته، إنما هو يقوم بمحاولة فهمه وحسب، ويعرض آراءه لا ليأتيات مخالفته لها، فلا يهمنا في عمل التاريخ رأى المؤرخ في شيء، إنما يهمنا وحسب فكر المفكر. ولكن هل معنى هذا أن نمنع المؤرخ من أن يكون صاحب رأي؟ كلا، إنما عليه أن يعرضه في موضع آخر غير دراسة التأريخ، وأن يعرضه من حيث هو مفكر إن اجتمعت له شروط المفكر، من جهة أخرى، فإنه من السذاجة أن تظن أن المؤرخ يقف محايدا تماما وعلى السواء أمام سائر الشخصيات والتيارات والأفكار، ولكننا نطالبه أن يصطنع هذا الموقف بكل قوة واجتهاد وهو بسبيل القيام بعمله كمؤرخ. ونقول بعبارة أخرى: نعم، يمكن للمؤرخ أن يكون صاحب موقف شخصي مما يدرس، ولكن عليه ألا يدع لهذا الموقف الشخصي أن يتدخل في تقييم ما يدرس. إن البحث العلمي لا يعرف التقييم بمعنى التمجيد والتحقير.

أما إثبات التناقضات الداخلية أو اكتشاف ضعف بنية الفكر موضع الدراسة أو عدم جدته أو غير ذلك من المثالب، فإنه يكون جزءا من عمل المؤرخ الأصلي، ألا وهو إثبات الوقائع، مع التعبير عن ذلك بعبارة تقريرية غير انفعالية ولا تقويمية.

٥- ونود أن نشير إلى مجال آخر للموقف التقويمي، الذي نناهضه في ميدان تأريخ الأفكار، وهو تصور التطورات الطارئة على هذا المجال على أنها تمثيل «التقدم» أو «تأخر». إن الضعف الجوهري لهذا الموقف يقوم في أن المؤرخ يعتبر تصوراته معيارا للتحكم على فكر الآخرين، وليس هذا بسليم ولا مقبول. ليس هناك، بمعنى جوهري، من تقدم أو تأخر في تاريخ الفكر، ولكن هناك تغيرات وحسب. صحيح أن هناك فكرا ومفكرا «أقوى» و«أشمل» و«أكثر تأصيلا» و«أقوم تعبيرا» و«أكثر جدة»، ولكن علينا إثبات هذه التقريرات بغير أحكام تقويمية تمجيدية أو تحقيرية مثل: الحكم «بالتقدم» أو «التأخر» أو بالصواب أو الخطأ في الرأي والاختيار، تاركين استخدام هذه الطريقة في الحكم لأحكامنا الأخلاقية والسياسية وتفضيلاتنا بأنواعها. ونشير إلى مثال عام لما قدمناه في رأس هذه الفقرة: وهو أن البعض يريد أن يرى في تطورات الفكر الحديث اتجاها نحو تقليد متزايد للغرب وأن في ذلك «تقدما»، وأنه سير نحو «المدنية»، بينما يريد البعض أن يرى فيها «انحرافا» عن طريق سديد، ويطالب باختيار طريق آخر، وقد يكون هو العودة إلى نموذج السلف «الصالح». إن المهم عند المؤرخ هو تقرير الوقائع و إثبات مدى قوة تماسك الفكر الداخلية، ومحاولة تحديد القوى الاجتماعية التي يعبر عنها، والمصالح التي يستهدف حمايتها، والأهداف التي يتطلع إلى تحقيقها.

٦- تتكرر دوريا المطالبة «بإعادة كتابة تاريخنا»، ومنه التاريخ الفكري، لأن كل نظام حكم سياسي جديد لا يرضى عن مواقف سابقيه، ويزيد برغبته في «إعادة تصوير» الماضي وكأنه كان يتجه إلى التهيئة للنظام الجديد، وهذا وجه لما أسميناه «الإسقاط البعدي» في التاريخ، أي أن يرى المؤرخ الماضي ابتداء من اهتماماته

هو ومصالحه وتفضيلاته السياسية والفلسفية وغيرها. والحق الذي ينبغي أن يقال، في صدد المطالبة الدورية المشار إليها «بإعادة كتابة التاريخ»، هو أن ذلك التاريخ لم يكتب بعد على الإطلاق، وأن أفضل الموجود إنما هو محاولات جزئية متفرقة لا تزيد!

٧ـ ينتج عن الاعتبارات السابقة للتو ضرورة رفع أيدي الأجهزة الحاكمة والمتحكمة، مثل: الأحزاب والقوى السياسية فضلا عن سلطان النظم الحاكمة وسلطان الدولة، الذي يختلط أحيانا مع سابقه، ضرورة رفع أيدي هؤلاء جميعا عن التدخل في توجيه تأريخ الفكر، على أن يبقى على الدولة، كجهاز محايد، أن توفر الوسائل والأدوات المناسبة للبحث، وفي مقدمتها المكتبات وأدوات البحث العلمي والسجلات التاريخية، وما شابه، وذلك للجميع وعلى حد سواء.

٨ـ يأخذ في الانتشار، وبتأثير الكتابات الصادرة عن الباحثين المغاربة بوجه خاص، اتجاه نحو تقليد النماذج الغربية الأخيرة في طرائق البحث، والأخذ باصطلاحاتها (وفي مقدمتها اصطلاح «الخطاب»، Discours بالفرنسية) وتقسيماتها المختلفة وطرائق نظرها. ولا نرى في هذا المسلك نفعا، ولا نرى له غدا ممتدا، لأن الاصطلاح والمنهج وطرائق النظر الغربية هي جميعا جزء من وضع الحضارة الغربية الحالي، وهي تناسبها وحدها ولا تفهم إلا بالرجوع إلى سوابقها التي هي مجمل تاريخ الحضارة الغربية، وهذه الحضارة الغربية ليست حضارتنا ولا يمكن أن تكون ولن تكون. فيبقى علينا سبيل واحد وحيد: أن نخلق خلقا فكرنا الجديد وأن نخلق خلقا ـ وفي المقابل ـ طرائقنا في تأريخ الفكر. نعم، نحن سنعرف أحوال كل البشر الآخرين وطرائقهم في المعرفة والفهم، ولكن على سبيل «معرفة الآخر» وحسب، تاركين لعقولنا الحرية في الإبداع. ثم ماهو المطلوب في النهاية؟ يجب أن نفهم ماذا قال هذا المفكر المعين بتقرير آرائه وإرجاعها إلى أصول متنوعة، وأن نحدد تكوين هذا التيار الفكري المعين، ومحتويات هذه الفكرة العامة وعوامل انتشارها وقوتها، وما إلى ذلك. هل يتوهم الواهمون أن ابن خلدون ما كان ليستطيع تقديم الفهم الذي توصل إليه لحضارته إلا إذا كان قد قرأ «فوكو» و«جرامشي» و«مدرسة فرانكفورت» وعرف البنائية والماركسية والوظيفية وأدرك تطورات علم اللغة في الحضارة الغربية؟ نقول: اعرفوا من تريدون معرفته، ولكن ضعوهم جانبا، وانظروا إلى أمور ثقافتكم أنتم، واجتهدوا في خلق وسائل فهمها، ثم اعرضوا على الناس نتائج فهمكم بكلام عربي مبين.

٩ـ يظن البعض أن تاريخ الفكر يعني عرض محتويات كتاب ما أو عدة كتب لمفكر أو مفكرين، ولكن الحق أن الفكر استجابة شخص ما، هو المفكر، ظهرت على صورة معينة، هي إنتاجه المأثور أو المكتوب في العادة، نتيجة لاستثارة صدرت من البيئة التي يعيش فيها، وهي قد تضيق أو تتسع، وتشمل الجماعة التي ينتمي إليها وظروفها الخاصة، حيث إن تلك الاستجابة، وهي تكوين مركب فيها إتيان بالضرورة لجديد، تكون ردا على أسئلة صريحة أو ضمنية وضعتها البيئة أو استخلصها المفكر وانتقاها مما قرأه فيها.

فلا يمكن إذن فهم فكر المفكر إلا في إطار بيئته، متعددة المناحي، وعصره والجماعة التي ينتمي إليها والتي يتجه إليها بفكره، وذلك على مستوى الحد الأدنى بطبيعة الحال، لأن البيئة لا تفسر وحدها كل شيء. بعبارة أخرى: لا يكفي أن تعرف مضمون الرسالة، بل يتعين معرفة المخاطب والسؤال والظروف والأهداف وما شابه. وما قدمنا بهذه المقدمة النظرية إلا لنؤكد على ضرورة بذل مؤرخ الفكر جهده في إدراك «الحساسية الخاصة» التي تكون لكل مجتمع وكل بلد وفي كل عصر أو فترة من العصور والفترات. وحيث إن المجتمعات

والبلاد التي شاركت في إنتاج الثقافة العربية الحديثة متعددة، وبينها نوع وأنواع من الاختلافات النسبية، مع قيام الخط المشترك بينها جميعا، وليكن مصدره ما يكون، فإن الملاحظة السابقة تشير إلى صعوبة هامة أمام مؤرخ الفكر الحديث، المكتوب باللغة العربية جميعه، ولكنه يعكس ألوانا من الحساسية مختلفة وقد تكون متباينة أحيانا، بل إن هناك في داخل البلد الواحد والمجتمع الواحد والعصر الواحد حساسيات متعددة ينبغي مراعاتها عند التأريخ للفترة الواحدة: فخذ مثلا فترة ١٨٧٦ ـ ١٨٨٢م في مصر، فستجد أمامك الأفغاني، رجل البلاد البعيدة غير الناطق بالعربية إلا على سبيل اللغة العلمية وصاحب التراث الشيعي والاهتمامات المخصوصة في الفلسفة والسياسة وغيرهما، وستجد أديب إسحق السوري المولود في أسرة كاثوليكية، المهاجر الذي التصق بمجتمعه المصري الجديد أشد التصاق، والمفكر المعادي للكهنوت على سبيل تراث الثورة الفرنسية الكبرى، والمنادي بالتجديد في كل أمر لأنه لا يربطه تراث حاكم في البيئة التي يعيش فيها، وستجد عبدالله النديم المفكر الذي صنع نفسه بنفسه والذي خرج المفكر فيه من بين أردية الشاعر والخطيب والمهيج السياسي، والذي هو رجل الشعب الكادح حتى آخر أيامه، ثم ستجد الشيخ محمد عبده الذي هو نموذج الفلاح المصري المجتهد ورجل الدين المعتدل والأزهري الذي استمر على صعود درجات التعليم والتدريس الأزهريين رغم خلافه القوي مع بعض أساتذته، والذي يظل مرتبطا بوظائف الدولة مراعيا لمقتضيات أمور السياسة الشرقية، والتي منها الحرص على رضا الرؤساء قدر الاستطاعة، سواء كان الرئيس رياض باشا أو الإنجليزي صاحب العقد والحل، فهذه شخصيات أربع وحساسيات أربعة وكلها تعيش في نفس العصر. ولو نظرت عن يسارك، إلى تونس في نفس الوقت، لوجدت حساسية مختلفة، ولو نظرت إلى يمينك، ناحية الشام، لوجدت حساسية بل حساسيات مختلفة هي الأخرى، بحسب البيئات والأديان وأنواع التعليم وغير ذلك. ولو أنك أتيت إلى دراسة مواقف أهل الشام المهاجرين إلى مصر، مع مقارنتها بمواقف المصريين في نفس العصر، قبل سنة ١٨٨٢م أو بعدها، لوجدت أن عليك أن تسترشد بفكرة الحساسية الخاصة هذه لكي تفهم ما قيل ولم قيل وكيف قيل وما لم يقل وما لم يكن من الممكن أن يقال، هنا أو هناك.

١٠ ـ قد يؤدي النظر المباشر إلى ظن أن الفكر هو فكر شخص ما وحسب، ولكننا يمكن أن نلاحظ أنه من الممكن دراسة فكر عصر ما بأكمله، أو فكر جيل ما، أو فكر حركة فكرية عبر أجيال، أو فكر مجتمع ما أو أمة ما، ولكن مستخلصا في عمومياته بطبيعة الحال. ومن المفهوم أن استخلاص هذه الأنواع، أي ما يمكن أن نسميه «الفكر العام»، يحتاج إلى مهارة خاصة وإلى جهد متميز وإلى التقيد بقيود كثيرة تحول دون نسبة كذا وكذا من القضايا إلى عصر أو جيل أو أمة دون سند حقيقي، بينما يظل التأريخ لفكر الشخص أكثر يسرا، لأن النصوص التي تنسب إلى الشخص المعين هي التي تحدد ما قال وما لم يقل، على وجه عام بطبيعة الحال.

١١ ـ وإذا أردنا تفحص تركيبة فكر الشخص المعين على نحو أدق، فإننا سنجد أن فكر المفكر ليس كيانا بسيطا، إنما هو كيان مركب أو «تركيبة» معقدة، ولكنها ذات تجانس أساسي، على الأقل، فيصبح على مؤرخ الفكر أن يرجع هذه التركيبة إلى عناصرها، وأن يستكشف عوامل تكونها، وأن يضع يده على مراحل نموها، لأن الفكر نوع من الحياة. كذلك، فإن هذه التركيبة، أو الكيان المركب المعقد، الذي هو الفكر، ذات «طبقات» و«مستويات»، وربما تختفي «الرسالة» الأهم وراء قشور من الظاهر الخادع للنظر السريع، كما أنها تتحدث وتصمت، وقد يكون صمتها بليغا بلاغة الحديث.

١٢ـ إذا كانت الفقرة السابقة تتحدث عن الفكر من حيث هو نص، فإن الفكر نتاج لمفكر، فيكون، بالتالي ذا علاقات مع شتى أركان الحياة والبيئة التي عاش فيها، ولا يعتني الاهتمام بالنص عن الإشارة إلى البيئة، ولا هذه عن ذاك، والواجب الجمع بينهما على نحو موحد أو مفرق بحسب مقتضيات الحالات. ولكننا نميل ـ بوجه عام ـ إلى إصدار أحكام من قبيل: «اهتم مفكرو العصر الفلاني أو البلد الفلاني بكذا وكذا...»، وهي أحكام تفترض وكأن أهل الفكر، أو قل منتجي الفكر، هم جماعة في مجموعهم يمكن مقارنتهم بأهل الاختصاصات الفنية، كالشعراء، أو الاختصاصات الحرفية، كأهل هذه الصنعة أو تلك. والواجب أن نتفكر جيدا في هذا الأمر: هل المفكرون مجموعة من أشخاص أم هم جماعة تتكون من أشخاص؟ وهل يكونون «طبقة» ما من طبقات صناع الثقافة؟ وما طبيعة علاقتهم بمنتجي الثقافة الآخرين في عصرهم وبلدهم وأمتهم وحضارتهم؟ وسؤال أخير: إلى أي حد يعبر فكر المفكر عن شخصه، وإلى أي حد يعبر عن جماعته المباشرة أو غير المباشرة؟ وإلى أي حد تتطابق الجماعة التي يعبر المفكر عن مصالحها مع تلك التي يتوجه إليها بالخطاب؟

١٣ - لابد من قبول تنوع طرق التناول نتيجة لتنوع أنواع التاريخ، فهناك تأريخ فكر الشخص وتأريخ تطور الفكرة، الحرية مثلا أو المساواة، وتأريخ المشكلات، والتأريخ للميادين وللعصور وللاتجاهات والتيارات وللتحولات والتأثرات والتأثيرات وغيرها. بل لابد من القبول المبدئي لتنوع المناهج، والمهم هو استيفاء الشروط المنهجية العامة الأساسية. وأكثر من هذا، فإنه من الواجب ترك الباب مفتوحا دائماً للتجديد والتطوير المنهجيين.

١٤ - إذا كنا ندعو إلى سيادة التأريخ الموضوعي في الأساس، فإن أية سلطة مهما كانت لن تستطيع كبت أصوات مؤرخين يمكن أن نسميهم «بمؤرخي المواقف»، أي هؤلاء الذين يقومون بالنظر إلى تاريخ الأفكار ابتداء من أحكام مسبقة عندهم، وفي القديم نجد مثال الأشعرية وهم يعرضون لتاريخ الفكر المعتزلي، وفي الحديث، وفي ذلك الميدان الذي يقع على تخوم الأدب والفكر، نجد مثال كتاب الدكتور محمد محمد حسين «الاتجاهات الوطنية في الأدب الحديث». وكل المأمول هو أن تضغط الجماعة العلمية لكي تلتزم تأريخات المواقف هذه بأقصى قدر من احترام الوقائع وأن تتقيد بتقديم الدليل القوي على ما تقدم من قضايا. ومن نافلة القول إن أمثال هذه التواريخ حين تكون جيدة الصنع، وما أشرنا إليه هو من هذا النوع، تفيد الجماعة الثقافية من حيث إنها تقدم رؤى مختلفة للوقائع والأفكار مع قدر كبير من الحماس. وأخيرا، فليس منا من يكون بغير موقف، انما الفرق يكمن في مدى تأثير هذه المواقف، وهل يكبحها المؤرخ إلى أقصى درجة بأن يضعها «في ثلاجة» كما قلنا، فهي موجودة ولكنها مجمدة، أم يجعلها تفعل فعلها وتوجه بحثه؟ إن القاعدة الذهبية في كل أمر هي مراعاة الحقيقة.

١٥ - إذا كانت البحوث الأكاديمية أقرب إلى احترام الأسس المنهجية الضرورية، فإننا ينبغي ألا نقفل الباب ابتداء، ولو على سبيل التشكك التمهيدي، أمام الدراسات التي لا ينتجها أكاديميون، فليست الجودة في الفهم وإتقان صنعة التأريخ مما هو مقصور على ذوي الألقاب الجامعية، فهنا وهناك نجد الغث والثمين. إن من مصلحة الثقافة ألا تتحكم الجامعة وحدها في تقييم الإنتاج العلمي. (بل نحن نعارض صراحة أن تكون الجامعة مصدرا للفكر، فهي موضع للبحث العلمي عن المعرفة وحسب، ولكن هذا موضوع حديث آخر).

إن دراسات تاريخ الفكر تحتاج إلى تخطيط في داخل المؤسسات البحثية والجامعات خاصة، وذلك في نطاق كل بلد على حدة، وإلى تنسيق عام مكانه الطبيعي هو المنظمة العربية للثقافة والعلوم. وهي أيضا القادرة على القيام بمهمة حيوية تحس جميع الأقطار إليها، ألا وهي الإعلام المتبادل المنظم الدوري الذي يشير إلى الإنتاج التأريخي، سواء كان على هيئة كتب أو دراسات في الدوريات العلمية[٧]، وبالتيها تقيم مكتبا دائما لها في القاهرة، إلى جوار مركزها الرئيسي الذي هو في تونس حاليا، ليكون واسطة لها وعلى اتصال مباشر بموقع إنتاج كبير وعلى قرب من مركز التوزيع النشط الذي هو بيروت.

الجانب الثاني: نقص فادح في نشر النصوص الحديثة وخدمتها

ليس مطلب توافر نصوص الفكر الحديث في المكتبات، وإعادة طبعها دوريا، مع القيام على خدمتها بالتقديم والشرح والدراسة التفسيرية من جوانب مختلفة، ليس هذا المطلب أمر ترف ثقافي من أجل أن تزدان أرفف المكتبات بالكتب، إنما هو مطلب حيوي، لأن العصر الحديث وحدة متصلة، هو الثقافة الحية التي نعيش فيها بالفعل، والمفكرون السابقون ليسوا من الأموات، في الحق وبحسب منطق الحضارة الوليدة التي تحاول تقويم خطواتها الوئيدة المترددة، إنما هم أحياء معنويا، وهم جزء جوهري من الكيانات البشرية الحية التي هي نحن، وعلى هذا فإن الحوار معهم هو أمر ضروري على طريق اكتشاف الوجود، لأن مشكلاتهم هي مشكلاتنا في جوهرها، حتى وإن اتخذوا مسالك تعارضها أو لا تتفق معها، فهم «أصلنا» على كل حال. إن الدارس لتاريخ الفكر بوجه عام يجد أن كل مفكر إنما يبدأ من رد على سابق له أو من استجابة لوجه جديد من أوجه الواقع الذي يجد نفسه أمامه. وعلى هذا فإن الحوار مع السابقين، في نفس الثقافة الحية، هو أمر حيوي: أليس هذا هو ما يفعل ما يشابه التعليم في المدارس؟ ولنضرب مثلا واحدا: إنك تستطيع أن تقسم سائر أصحاب الأفكار في عصرنا هذا إلى من يميل إلى خط الثورة ومن يميل إلى خط الإصلاح في ميدان الاجتماع والسياسة وغيرها، ولكنك إن أنت رددت بصرك إلى مائة عام أو مائة وخمسين مضت، لوجدت نفس الطريقين يمثل لكل منهما هذا المفكر أو ذاك. إن المفكر هو في سعي دائم للعثور على أفكار جديدة، وإن الحوار مع السابقين، إلى جوار استكناه مشكلات الوجود بأنواعها، ومن الوجود ما هو طبيعي وما هو بشري وما هو خبرة معرفية وغير ذلك، نقول إن هذين هما أعظم مصادر أفكار المفكر، أو قل إنها أكبر الوسائل التي يمكن للمفكر أن يستخدمها في استدرار الجديد من الرؤى والأفكار، وتلك الموجهة والإطارية منها بوجه خاص.

والآن، فإنك إذا نظرت إلى القائم في المكتبات من نصوص المفكرين السابقين، بل وهؤلاء الأقرب إلينا كذلك، لوجدت فراغا عظيما[٨]، فأين «الدرر» لأديب اسحق؟ وأين سائر كتابات عبدالله النديم؟ ومن يصدق أن «مستقبل الثقافة في مصر» لطه حسين منعدم الوجود في المكتبات المصرية منذ أكثر من أربعين عاما؟ وما هذه إلا أمثلة وحسب.

ولا نتحدث عن محض وجود النصوص فقط، بل ونتحدث عن «خدمتها» كذلك، بالتقديم لها التقديم المناسب وبشرحها والتعليق عليها، فضلا عن دراستها دراسة تفسيرية تجلي المزيد من مضامينها، وتكشف عن مغازيها وتشير إلى علاقاتها. ونميز بين «خدمة» النص و«تحقيق» النص فيما يخص العصر الحديث، فكل

النصوص تحتاج إلى «خدمة» جديدة دوريا، أما التحقيق فلا يكون إلا للنصوص التي لم تنشر في حياة مؤلفيها أو حينها لا يكون قد وصل إلينا النص الذي نشره المؤلف ذاته.

إن النصوص التي خدمت على الوجه الصحيح لا يزيد عددها، فيما نعرف عن عدد بعض أصابع يد واحدة، وفي المقابل فإن عددا كبيرا من مفكري القرن الميلادي الماضي، من الطهطاوي إلى عبدالرحمن الكواكبي، وجد من يدعي «تحقيق» نصوصهم والتقديم لها و«التعليق» عليها، بينما لم تتوفر له شروط المؤرخ ولا شروط «المحقق»، فوضع ذاته واهتماماته الأيديولوجية فيما سماه بالتقديم والتعليق، وغير في ترتيب النصوص على هواه، وانتزع ما شاء من النصوص، بحكمه الشخصي المتعسف ونسبها إلى آخرين، حيث إن الرجوع إلى طبعات عادية قديمة من هذه النصوص هو أكثر أمانا بكثير من الرجوع إلى هذه «التحقيقات» المفسدة[٩].

إن إعادة نشر نصوص الفكر الحديث، في سائر البلاد، يحتاج إلى خطة متناسقة في داخل كل بلد من جهة، وعلى مستوى المنظمة العربية للثقافة والعلوم من جهة أخرى. ولا ينبغي ترك الأمر ـ على كل حال ـ للنوايا الحسنة أو للاهتمامات الفردية أو للهواة غير القادرين أو غير المؤهلين أو لدور النشر التي لا ترغب إلا في الربح المؤكد السريع. ثم إن هذا النشر المنظم سيكشف عن مؤلفين ذوي أهمية فعلية ولكن لم يخدمهم انتباه الأجيال التالية ولا نضرب مثالا إلا بهذه الكتابة الفريدة التي لا مثيل لها إلى اليوم: من زيادة، فإن دراسة كتاباتها ستكشف عن جوانب من تاريخ الأفكار في اللغة العربية الحديثة لم يكن أحد يظن وجودها. ومن الواجب أن تدرس هذه النصوص الفكرية التي تكوّن تاريخ فكرنا الحديث في الجامعات على نحو منظم، وأن ينتقى منها المناسب للقراءة في دور التعليم العام بمستوياته المختلفة.

المبحث الثاني
أغلاط حول طبيعة الفكر الحديث

هناك عدد من الأغلاط المنتشرة، بل المسيطرة، حول طبيعة الفكر الحديث ذاته، وأهمها غلطان بشأن علاقته بالماضي الثقافي من جهة، وفكر الحضارة الغربية من جهة أخرى.

أ- الغلط الأول: حول كون الفكر الحديث امتدادا لفكر الماضي الثقافي

سوف يدرك القارىء الكريم من خلال الصفحات القادمة، كم أضرت مسألتان سلبيتان مما أشرنا إليه تحت عنوان «مظاهر سلبية»، في القسم السابق الخاص بألوان القصور التأريخي المختلفة، كم أضرتا بحركة الفكر الحديث، ونقصد بها: عدم قيام التأريخ العام الشامل ذي النظرة الموحدة، وعدم الاستقرار في وجدان الثقافة التي هي بسبيل التكون على وجهتها الحضارية وعلى هوية محددة لحركتها الحضارية هذه.

ونحدد أولا المقصود من رأس العنوان. ذلك أن بعض الأطراف توهمت، منذ السبعينات بل منذ الثلاثينات من القرن التاسع عشر الميلادي، أن الثقافة والفكر، اللذين شاركت في إقامتها، هما على صلة ما بالماضي الثقافي الذي كان لنفس هذه التجمعات السكانية ذات الغالبية المسلمة والمتحدثة جميعها بالعربية،

ونقصد بهذا «البعض» أصحاب الأفكار ذوي التربية الدينية القوية، من أمثال رفاعة الطهطاوي[١٠] أول مفكر حديث وخير الدين التونسي وعبدالله النديم، أو ذوي التوجه الديني صراحة، من أمثال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده. ولكن ظهر بإزائهم، في عصرهم، من يريد نفي هذه الصلة، وقدم هذا البعض الآخر الأخذ الكامل بأحوال الحضارة الغربية، في أمور المعاش والفكر والإحساس، كبديل للارتباط، على أي نحو، بأمور الثقافة السابقة، والتي كانت تبدو وكأنها لا تزال حية في ذلك الوقت، حتى خلع السلطان عبدالحميد (١٩٠٨م)، وتقطعت أوصال الدولة العثمانية، وألغيت السلطنة العثمانية بالتمام (١٩٢٢م) وحلت محلها دولة ليس في رأس رؤسائها إلا الرغبة الحارقة في تقليد أوربا في كل شيء، حتى قطعوا صلتهم قبل الأخيرة بالإسلام حين نبذوا استخدام الحروف العربية في كتابة اللغة التركية.

ولنعد إلى عصر عبدالله النديم وجمال الدين الأفغاني ومحمد عبده: فمم كانت تتكون جماعة هذا «البعض الآخر» القائل برفض الصلة مع الماضي الثقافي الإسلامي؟ إنها لم تكن تتكون، حتى عام ١٨٩٩م العتيد، إلا من كتّاب الأفكار المسيحيين الشوام، وعلى رأسهم وفي مقدمتهم أديب اسحق ليأتي من بعده شبلي شميل ليمثلهم على نحو جديد، وبين هذا وذاك صحفيون أبرزهم يعقوب صروف وجرجي زيدان، وإن كان هذا الأخير يشترك مع فرح أنطون في محاولة إعادة النظر في الماضي الثقافي الإسلامي على نحو انتقائي. ثم كان كتاب قاسم أمين «تحرير المرأة» الصادر عام ١٨٩٩م، ليقدم أول مفكر ينتمي إلى الجماعة المسلمة يقول بقطع الصلة مع الماضي الإسلامي والتوجه الكامل إلى تقليد نموذج الغرب.

وسيكون من الطريف أن تحدد أبحاث قادمة بم كانت تسمى هذه التيارات عند أصحابها وعند خصومها على السواء، ولكن اليقيني أن تعبير «الفكر العربي» لم يكد يظهر إلا مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥م)[١١]، وأنه لم يستقر إلا مع بداية الستينات، بعد الاتحاد بين مصر وسوريا وسيطرة موجة القومية العربية وتقدم حزب البعث إلى الصفوف الأولى بين الدعاة العقائديين والمتطلعين إلى الحكم في بلاد شتى. ومنذ هذه الفترة، وعند أصحاب هذا الاتجاه الأخير وذلك وعند أتباعهم والمتفعين منهم، تغير الاسم «الرسمي» للماضي الثقافي من «إسلامي» إلى «عربي»، وتآزرت حركة القومية العربية ذات القيادة الناصرية وحركة حزب البعث من أجل إحداث موجة هائلة من المطبوعات تستهدف إعادة تسمية كل ما تستطيع من جوانب الماضي الإسلامي باسم العروبة، وتحولت الحضارة الإسلامية إما إلى «الحضارة العربية» وحسب، أو إلى «الحضارة الإسلامية العربية» عند بعض أهل الحذر ومراعاة شيء من جانب الوقائع، أو إلى تسمية «الحضارة العربية الإسلامية»، بقصد زحزحة العنصر الإسلامي بعيدا.

وهنا نصل إلى الوجه الآخر لدعوى ارتباط الفكر، الذي هو بسبيل الإنتاج، بماض سابق، ولكن هذا الماضي أصبح هو العروبة الدائمة المستمرة، التي ما الإسلام إلا أحد أوجهها، وهي قائمة قبله وبعده، وتأصلت هذه الدعوى في كتابات ميشيل عفلق[١٢] ومن سار على هديه منتبها أو غافلا، وعلى يد آلة الدعاية العراقية الهائلة بخاصة، وفي السبعينات والثمانينات على وجه أخص. فلما كانت هزيمة ١٩٦٧م، عاد الوجه القديم للارتباط مع الماضي إلى الظهور، وأخذ شكلا أكثر حدة، وأصبحت «السلفية» دعوة صريحة للعودة إلى أحوال العقود الأولى الثلاثة أو الأربعة التالية على نشوء الإسلام وتقليد نموذجها والسير عليه حذو النعل بالنعل، وفي كل شيء.

نخرج مما سبق أنه ظهرت دعويان لجعل الفكر الحديث امتدادا لفكر سابق في ثقافة سابقة، وهي دعوى جعله امتدادا للفكر الإسلامي في الحضارة الإسلامية السابقة، ودعوى جعله امتدادا لما سماه البعض «الحضارة العربية» والتي تمتد إلى ما قبل الإسلام وتستمر من خلاله، فهو بعض من صورها وحسب. وهاتان الدعويان تجافيان الواقع وأصول الثقافات وتحجران على المستقبل حجرا ثقيلا مهلكا.

أما دعوى الامتداد الديني، فهي أقوى وزنا من زميلتها، وهي كذلك أكثر اتساقا ذاتيا ومع منطق حركة التجمعات الدينية، ذلك أنها ربما تنطلق من أمرين هما من الوقائع من غير شك: الأمر الأول، هو استمرار الدعوة الدينية واتصالها وخروجها عن قيود التاريخ، فإذا كانت الدول تقوم وتسقط، وكانت الأمم تنتصر وتهزم، وكانت الحضارات، ومعها ثقافاتها، تظهر وتنمو ثم تموت فإن العقيدة الدينية، التي ترتكز في النهاية إلى مبدأ هو نفسه خالد وخارج عن حكم الزمان، تستمر مادام هناك مؤمن واحد على الأقل يعتقد في نصها المقدس ومادام هذا النص ذاته محافظا عليه، وهذا هو حال المسلمين، فهم كثرة عظيمة، وهذا هو حال القرآن، الذي ربما يشهد نصه في هذه الأيام عصرا فاق كل العصور السابقة من حيث الاهتمام بنشره وتقديمه أحسن تقديم ودرسه على أعظم تفصيل. الأمر الثاني الذي تنطلق منه دعوى الاستمرار الإسلامي، هو الوجود المتصل لهذا الكيان الهائل الذي يقض مضاجع الأعداء، ألا وهو «الأمة الإسلامية»، التي تتمثل في التقاء المسلمين على نحو تلقائي بدافع وحدة العقيدة، وهو التقاء أقوى وأسرع في حالة من يتكلم اللغة العربية منهم. هذان العاملان ـ استمرار النص القرآني الذي هو دعامة العقيدة الدينية من جهة، وتواصل كيان «الأمة الإسلامية» من جهة أخرى ـ يبدوان، عند أهل دعوى استمرار «الفكر» الإسلامي استمرارا متصلا، دليلين كافيين لإثباتها. وينتج عن هذه الدعوى أننا مازلنا نتحدث «مع» الغزالي وابن رشد ومع المعتزلة والأشاعرة، ولا نتحدث «عنهم» وحسب، وأن مفسري القرآن وعظام المحدثين وعلماء الفقه وأصوله تحدثوا إلى أهل عصرهم ويتحدثون إلينا على السواء، وهكذا في كل شيء.

هذه الدعوى تجافي الواقع، لأن الاهتمامات الدينية، حتى عشرين عاما مضت، لم تكن تشكل إلا جزءا ضئيلا من اهتمامات مجموع من قد نسميهم بالمفكرين المحدثين، وأن مناقشة المسائل العقائدية ليست في المركز من انتباههم، وأنهم مشغولون بمشكلات جديدة لم يعرفها المفكرون الإسلاميون التقليديون، وهم يتناولونها بطرائق وبحساسية مختلفة عن طرائق القدماء وأوجه حساسيتهم. هذا عن مجافاة الواقع، ويهمنا فيه قناعات المفكرين الحرة التي نسجلها من حيث هي وقائع مثبتة، ولا نتحدث عن رفض الغالبية العظمى للنظم السياسية الحاكمة السائدة لشكل الحكم الديني، وإن كانت لا تغفل عن استعمال أصوات رجال الدين، فهي مفيدة دائما ونافعة للرجل السياسي.

ولكن الأخطر من ذلك أن تلك الدعوى تجافي أصول حركة الثقافات كما ظهرت وبانت لكل من له عينين ويريد أن يرى. فهم واقعون تحت سلطان وهم ساذج، هو أن الحضارة الإسلامية التقليدية لا تزال حية، وهي مستمرة متصلة وإن تعرضت لفترات نوم أو إغفاء. إن أصحاب هذه الدعوى يعانون من ضمور الحس التاريخي عندهم ضمورا شديدا، ويبدو أنهم يرفضون مفهوم التغير الإنساني ووقائع الميلاد والموت للبشر وللحضارات على السواء. وهم في الحق يقعون في خطأ فادح هو الذي يقوم من وراء هذا الذي يقولون به:

فهم يخلطون بين «الحضارة الإسلامية» و«الديانة الإسلامية»، وهم لهم كل الحق في القول بأن الديانة الإسلامية قائمة ومستمرة ومتصلة منذ أن نزلت على صاحب الرسالة، وهي ستظل كذلك طالما وجد قارئ، واحد للقرآن معتقد بأصله الإلهي، وسيكون من هذا القارئ، ملايين وملايين عبر العصور، ولكن ليس لهم الحق في إنكار الوقائع الصلبة التي تقول بأن الحضارة الإسلامية «التقليدية» قد «ماتت» نهائيا مع انهيار آخر دولها العظيمة، وهي الدولة العثمانية. نعم، قد يكون الحق معهم، وإن لم يقل أحد منهم بهذا صراحة، إذا دعوا إلى «بناء حضارة إسلامية جديدة»، تقوم على تفسير جديد وعلم جديد لمصطلح الحديث وعلم جديد لأصول الدين وعلم فقه جديد. . . وهكذا في شتى الميادين. إن هذا أمر ممكن، ولكنه لم يقع بعد، ولم تظهر بعد القوى الحضارية القادرة على صنعه على أصوله، فهو ممكن ولكنه قد يحدث أو لا يحدث، ولا ينبغي لأحد أن يقع في سذاجة الخلط بين أمانيه وما سيكون عليه المستقبل.

أخيرا، فإن دعوى استمرارية الفكر الإسلامي إلى اليوم تحجر على المستقبل وتقيد عقول أهله ووجدانهم بقيود عصور تاريخية مضت وظروف حياة ولت تماما، وولت معها طرائق الاستجابة لها من حيث وسائل العيش وتنظيم العلاقات وغير ذلك. نعم، يمكن الاهتداء، في كل الظروف وفي الحضارات المتباينة، بروح الإسلام، ولكن الرغبة في أن يكون المستقبل صورة مطابقة لما كان عليه فكر وسلوك بشر عاشوا من قبل ألف وأربعمائة عام، هي رغبة تقترب من الظاهرة المرضية، ولن يرضى بها البشر الأحرار على كل حال، لأن الأزمنة القادمة هي أزمنة الأحرار الذين يحققون ما يؤمنون به عن اقتناع وإيمان، وليس ما يجبرون عليه بالتخويف أو بالقسر على أشكاله.

أما دعوى استمرارية «الفكر العربي»، فإنها ـ كما ألمحنا ـ حديثة الولادة جدا، فهي لا تكاد تمتد، في شكلها الناضج المتشر، إلى أكثر من ثلاثة أو أربعة عقود مضت. وهي، في المشرق، الابن المباشر للدفعة الأيديولوجية القومية ولضرورات الدعوات السياسية وتعبيرا عن قوة الجناح الطائفي المسيحي، في بلاد الشام منذ منتصف القرن الميلادي الماضي، ثم في العراق، من بعد ذلك بكثير. المطالب بنزع كل صيغة دينية عن التوجه نحو التوحد للمتكلمين بالعربية أينما كانوا، ولكنها، في المغرب الكبير، وجدت من يأخذها من حيث هي فكرة ويبني فوقها طبقات من التكوينات التاريخية[١٣]، وربما كان بين الدوافع هناك ما هو اجتماعي كذلك، وسياسي بالتالي، وفي مقدمة ذلك تلويح بعض الجهات بالتمييز بين ما هو «بربري»، نسبة إلى البربر أهل الشمال الإفريقي قبل قدوم الإسلام، وما هو عربي، نسبة إلى من استقر من القبائل العربية منذ ذلك الحين. (يعرف كاتب هذه السطور مغاربة يتحدثون أحيانا بالبربرية في أمور الحياة اليومية، ولكنهم يرفعون شعارات الدعوى العروبية إذا تحدثوا الحديث الرسمي، وذلك لاعتبارات سياسية وبالتالي أيديولوجية، وقسم من هذه الاعتبارات متأثر بمواقف السلطة الحاكمة)، كما أن من بينها أيضا رغبة قوية بين «المستشرقين» من أهل المغرب الكبير، أي الذين يتجهون باهتماماتهم ناحية المشرق ويودون الارتباط القوي به، في مقابل «المستغربين» الذين يريدون التوجه ناحية فرنسا والغرب في كل أمر، رغبة هؤلاء المستشرقين في ألا يكونوا أقل من إخوانهم في المشرق في التمسك بهذه الدعوى التي هي إحدى بنات حركة القومية العربية التي كانت خير عون ونصير لهم، سواء كانوا في المغرب أو في الجزائر أو في تونس، إبان فترة القيادة الناصرية بخاصة.

وما دمنا بصدد محاولة فهم الظروف التي ظهرت فيها دعوى استمرارية الفكر العربي، فإنه لا ينبغي أن

تغفل عن بعدها الزمني، فهي حلقة ثالثة تلت حلقتين سابقتين: الوسطى منهما هي حركة القومية العربية، والتي شهدت مرحلتين في تطورها: المرحلة الأولى هي مرحلة التكوين النظري، منذ أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات على قلمي ساطع الحصري وميشيل عفلق بخاصة، ثم مرحلة التجسد في دعوة سياسية عامة، وبعد العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦، وعلى يد جمال عبدالناصر في المقام الأول ولمصلحة سياساته لا لاعتبارات تنظيرية «أيا ما كانت». هذه هي الحلقة الوسطى، أما الحلقة الأولى فهي ما سمي باسم «الحركة العربية» التي تكونت في بلاد الشام إبان السنوات الأخيرة للحكم العثماني هناك، وهي حركة سياسية اتخذت من التميز اللغوي لأهل سوريا الكبرى بوجه عام أساسا للمطالبة بدرجة ثم درجات من الاستقلال لهم، بعد ظهور دعوات علمانية جديدة في تركيا، أظهرها جماعة «تركيا الفتاة» وفي مقابل القوة المتزايدة للنزعة «الطورانية»، وربما كانت أهم سنوات هذه «الحركة العربية» ما بين عامي ١٩٠٦ و١٩١٤م، وقد تشكلت الحركة أشكالا معينة، من بعد ذلك، بتدخل القوى الأوروبية وبعض المندفعين إلى الاستيلاء على السلطة في الحجاز وغيره، وذلك خلال الحرب الأوروبية الكبرى الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) وماتلاها. والذي يهمنا في هذا المقام أمرين:

أ- إن الحركة العربية في سوريا الكبرى كانت تنطلق من أساس لغوي محض[14]، فهي تقصد الحديث باسم من يتكلم العربية في تلك المنطقة الخاضعة وقتذاك للسيادة العثمانية المباشرة.

ب- إن اهتمامها كان يتجه إلى سوريا الكبرى وحسب، ولا يتعداها إلى مصر أو إلى جزيرة العرب مثلا.

أما إذا قلبنا الطرف بين اهتمامات ودعوات وكتابات القرن التاسع عشر الميلادي، فلن نجد من يشير إلى العرب أو إلى عروبة أو إلى حركة عربية من نوع ما، اللهم إلا إشارات متناثرة ونادرة، ولكن بعضها يحمل وعود المستقبل، وربما كان أبكر كاتب مفكر قد نجد عنده إشارة من هذا النوع، ونترك جانبا هنا أهل الأدب والمهتمين باللغة، هو أديب إسحق، حين اقترح أن تكون اللغة العربية - وليس شيئا آخر - أساسا للتجمع الثقافي الجديد. (وهو اقتراح منطقي نظرا للاعتبارات التي أشرنا إليها من قبل بشأن الشريحة الاجتماعية المسيحية بين أهل الشام في ذلك الوقت).

هذه إذن الأصول الأبعد لدعوى استمرارية الفكر العربي: فالحركة العربية السورية حركة سياسية ذات أساس لغوي، وتتولد منها حركة القومية العربية، وهي حركة أيديولوجية وسياسية معا، استهدفت إطارا أعم هو كل البلاد التي تتكلم العربية، ولكن يتكون في داخلها فرع يجعل أساس التقارب والتوحد ليس أساسا لغويا فقط، ولا ثقافيا وحسب، وإنما يضيف إليه الأساس العرقي، ويدعي أن العرب في شبه الجزيرة من قبل الإسلام ذاته هم منبع الدعوة العربية، وتلعب الأوهام والأساطير دورها لتجعل من العرب الأقدمين أساسا لكل الحضارات في المنطقة. ثم تأتي الحلقة الثالثة التي نتحدث عنها، وهي نتيجة مباشرة لدعوى هذا الفرع ذي الاتجاه العرقي داخل دعوى القومية العربية، لتقول إن الفكر العربي هو هو، من حيث الجوهر والأساس، اليوم وفي مرحلة الإسلام وفي أوقات الجاهلية كذلك. وابتداء من هذه الدعوى يقوم أصحابها بإعادة تلوين التاريخ كله، ويصطنعون تاريخا جديدا تماما، ربما لا مكان له إلا في أذهانهم.

إن هذه الدعوى تجافي الوقائع، وتجافي نتائج البحث المقارن في تطور الثقافات، وتحجر على المستقبل حجرا ثقيلا قاتلا.

أما عن مخالفة الوقائع:

١- فإن القول باستمرار مزعوم «للفكر العربي» منذ الجاهلية العربية إلى اليوم هو أمر لا يدل عليه شيء، وليس ترجمة لوقائع، بل هو محض إسقاط لكلمة ولمفهوم على مجرى التاريخ من أجل رؤيته على ما يود البعض، وليس لإدراكه على ما هو عليه.

٢- القول بمثل هذا الاستمرار الفكري يفترض قبول افتراض توجيه العرق، والعوامل الجنسية والعنصرية، لخط سير الفكر والثقافة، وهذا افتراض يرفضه العلم ويرفضه الإسلام ويرفضه الحس العقلي والمعرفي السليم.

٣- وهو يفترض أيضا أن العرق العربي الخالص استطاع القضاء على سائر الأعراق التي كانت موجودة في المنطقة، من وادي دجلة والفرات حتى جبال أطلس والأندلس، ونجح في البقاء وحده، وهو كلام ساذج لا يقول به إلا أهل الأوهام وأهل الجهل.

٤- إذا أخذنا حالة الحضارة الإسلامية، فإن المشاركة «العربية» الخالصة في تكونها، ماهي إلا واحدة وحسب من مشاركات شعوب كثيرة، وهي مشاركة محدودة إلى حد كبير إذا نظرنا إلى مستوى الثقافة والفكر الإسلاميين على التخصيص. وكذا الحال، وإلى وقت قريب، في الثقافة الحديثة التي نعيش فيها منذ مائتي عام.

٥- الخصائص العرقية لا تصنع فكرا.

٦- إن الذي كان مستمرا بالفعل، إلى وقت قريب، ولا تزال بقاياه قائمة وبعض جوانبه حية، إنما هو الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية والحضارة الإسلامية، ولعل أبسط دليل، وأقواه، على ذلك أن أحدا من أبناء الثقافة الإسلامية التقليدية لم يسم نفسه باسم العروبة بل باسم الإسلام، وقد رأينا أن أول استخدام للفكرة العربية، عمليا، إنما يعود إلى العقد الأول والثاني من القرن العشرين الميلادي، ثم إنه لم يكن استخداما عرقيا بل لغويا وحسب عند مبتدئه.

٧- اللغة العربية ذاتها ما انتشرت ولا استمرت إلا بفضل قدسية النص القرآني، ولولاه لكان حالها كحال الآرامية وغيرها.

٨- لقد أظهر العدوان العراقي الوحشي الأخير على الكويت، الذي حاول البعض وضعه تحت مسميات شتى، ومنها تحقيق الوحدة العربية التي هي هدف «القومية العربية»، أظهر أن الدعوة الأخيرة تحمل تناقضات عميقة [15]، وأنها مجرد «أيديولوجيا»، فضلا عن أنها لم تعد محلا للالتقاء العام. [16]

أما عن مجافاة القول باستمرارية «الفكر العربي» ذاك لنتائج الدراسات الحضارية المستقرة، فإنه يظهر من أن تلك الدعوى تضع كيانا فوقيا مستمرا و«خالدا» فوق الحضارات وماتنتجه من ثقافات. نعم، الأمم والشعوب والقبائل قد تستمر عبر الحضارات، ولكن الفكر لا يفهم إلا في إطار الثقافة التي تنتجه، فإن ماتت الثقافة، بالمعنى الأنثروبولوجي، نتيجة لانقضاء الحضارة التي أخرجتها، فإن الفكر الذي يعبر عنها، عن تلك الثقافة، يصبح في ذمة التاريخ هو الآخر. الفكر الحي الوحيد هو فكر الثقافة الحية، ولكن الزعم العرقي هو الذي يسمح بوهم امتداد ذلك الفكر المتوهم عبر الثقافات.

أخيرا، وليس آخرا، فإن القول بذلك العنصر الدائم الخالد يحجر على حرية أبناء المستقبل، ويفرض عليهم ضرورة التقيد بتكوينات سبق قيامها في الماضي، بل «منذ الأزل» إذا أرادت تلك الدعوى أن تكون منطقية مع متضمنات ما تتقدم به، وبهذا تستحق أن توسم «بالرجعية» عن جدارة، وهي التسمية الأيديولوجية التي أرادت إلصاقها بأصحاب السلفية الإسلامية من كل صوب.

ولكن دعوة «القومية العربية» لم تكن ادعاءات أيديولوجية وأساطير ومزاعم عرقية فجة كلها، ولا عند سائر الداعين إليها، وإلا لما استطاعت في الخمسينات والستينات أن تجد هذا القبول العظيم من الجماهير، ولا أن تحرز انحياز كثير من الأقلام وعدد من العقول الكبيرة إليها، إن اقتناعا وإن استنفاعا، فماذا فيها من صلب قوي؟ لا يبدو لنا أن صياغتها العامة ولا قضاياها الحرفية ولا مصطلحاتها الأساسية هي هذا الصلب القوي القادر على البقاء، لأن من قدمها في هيئتها التنظيرية كانوا أقرب إلى المشتغلين بالسياسة المنظرين لها، فهم أقرب إلى هواية الفكر والبحث العلمي منهم إلى احتراف هذا وذاك، والبحث العلمي التاريخي والثقافي صنعة، والفكر أيضا صنعة تحتاج إلى معارف ودربة، ومزاج عقلي خاص، ومنهج، واستعداد للتقيد بالقيود التي تفرضها الأمانة الذهنية وتفرضها ضرورات المنطق إنما القادر على البقاء في دعوة القومية العربية هو مغزاها: فهي تعبير عن الاندفاع التلقائي، المعبر عن الإدراك المباشر لاتجاه الضرورات الحيوية الحضارية وخط المصالح الجوهرية، عند الشعوب المتكلمة بالعربية من أقصاها إلى أقصاها، نحو التجمع من أجل القوة المشتركة، اندفاعا يقوم على إدراك كلي بأن ما تشترك فيه قوي بما فيه الكفاية لإتمام هذا التجمع، فهي تعبير جديد عن الحاجة إلى التضامن، بعد تهلهل التعبير السابق، وهو صيغة «الأمة الإسلامية» (وهذه الصيغة الأخيرة يراد إعادة القوة إليها منذ هزيمة ١٩٦٧، وتحت أسماء شتى وبدوافع مختلفة).

والآن ما هي نتائج هذا العرض السابق على موضوع توجهات الفكر الحديث؟ إن أهم نتيجة هي: إن ذلك الفكر لابد أن يراعي حقائق الواقع التاريخي الصلدة، وأن يلتزم بالوقائع بعد البحث الجدي عنها وبعد التعبير عنها في صياغة محايدة، وأن يرفض أن يكون تابعا لهوى مقدمه، أو موظفا عند حاكم أو سلطة ما، لأن الفكر الحر المجتهد الأمين هو ذاته سلطة، وأن يعلن نتائج بحثه في دقة وجسارة معا.

النتيجة الثانية: إن المفكر الحديث ـ لابد ـ سيخرج من إقليم معين وسينتمي إلى جماعة صغيرة أو كبيرة معينة وهو ـ لابد ـ معبر عن خصوصيات وحساسيات ومصالح هذه الجماعة وذلك الإقليم، ولكن عليه أن يضع عينا على هذا وعينا أخرى على مصالح الإقليم الأكبر وعلى مصالح الجماعة الأكبر التي ينتمي إليها بالضرورة، والتي هو أحد بناة ثقافتها الجديدة، ولتسم هذه الجماعة الأكبر بأية تسمية كانت، فلا مشاحة في الاصطلاح، ولكن مع إدراك التعددية الأساسية في كل الجوانب ورفض الأساطير العرقية الزائفة، ولتسم الثقافة الجديدة بأية تسمية كانت، ولتكن «الثقافة العربية الجديدة» نسبة إلى لغة التعبير، أو بأي اسم جديد يتفق عليه أهل المستقبل.

النتيجة الثالثة: إن الأرضية المشتركة الحقيقية هي تلك الناتجة عن الثقافة الإسلامية التقليدية، وليس عن أي شيء آخر، فالإسلام الثقافي هو الموحد الحقيقي لهذه الشعوب المتكلمة بالعربية، ولكنها اليوم تتطلع إلى

التوحد على أساس مدني تقصد إليه قصدا وتنشئه إنشاء. ولا يستطيع أحد التكهن من اليوم بمدى تأثير العامل الإسلامي في الثقافة الجديدة، إنما هي أمنيات وتفضيلات.

النتيجة الرابعة: إن الفكر الجديد سيكون جديدا، أو ينبغي له أن يكون جديدا، إن أراد أن يكون «فكرا» بحق، سواء بالقياس إلى فكر الثقافة الإسلامية التقليدية، أو إلى غيره من هنا أو هناك. هذا الفكر الجديد لم يكد يتكون بعد، وكأنه القطة الوليدة تشعر شعورا غامضا بنفسها ولكنها مغمضة العينين، وكل المحاولات السابقة على طريقه ما هي إلا محاولات مشتتة، طرقات على الأبواب، أو هي على أحسن أحوالها ممهدات جزئية.

ب- الغلط الثاني حول امتداد الفكر الحديث مع فكر الحضارة الغربية

تقول هذه الدعوى: لقد تأخرنا عن ملاحقة تطورات العلم والفكر في خلال الأعوام الخمسمائة السابقة، وفيها فتح أهل أوربا فتوحات هائلة في الميدانين، بعدما أسقطوا سلطان الدين والكنيسة وحرروا الإنسان من القيود كافة وانطلقوا يكونون حضارة جديدة هي آخر ما أنتجه الإنسان، وعلى كل من يريد أن يصير متمدينا أن يقلد هذه المدنية العليا وأن يأخذ لنفسه بتنظيماتها كافة، وبثقافتها كلها، أدبا وفنا وعلما وفكرا وفلسفة ما عدا ما هو ديني فيها، ولو استطعت أن تتعلم إحدى لغاتها أنت وأبناؤك وأن تتكلموها وتقرؤوها كما يفعل أهلها، فهو خير لك وأدل على ما وصلت إليه من تمدن، وبهذا تكون على اتصال مع آخر ما توصل إليه العقل الإنساني وتشارك في التقدم البشري الأعم، وإلا فأنت متخلف تعيش بين متخلفين في ركام التخلف. وهكذا، فإن مشكلات الفكر الغربي هي مشكلاتنا، والفكر الغربي هو النموذج وهو المنبع معا، فعلينا السير على آثاره.

نستطيع أن نقول إن المفكر الذي أرسى الأسس النظرية لهذا التصور، وفصل القول فيه وأوضحه، هو قاسم أمين في كتابيه «تحرير المرأة» (١٨٩٩م) و«المرأة الجديدة» (١٩٠٠م)، ثم قام على تفصيل بعض جوانبه وساهم في نشره نشرا واسعا أحمد لطفي السيد، الذي لقب عن حق «أستاذ الجيل»، أي جيل طه حسين ومحمد حسين هيكل وأقرانهما، كما لقب أيضا عن غير حق «فيلسوف الجيل». صحيح أن الكتاب والصحفيين الشوام في مصر دعوا إلى خلاصة هذا الموقف، أو إلى بعض جوانبه بحسب اهتمامات كل منهم، ولكن أحدا منهم لم يقدم هذا التصور على نحو تأصيلي شامل كما فعل قاسم أمين، كما أن تأثيرهم كان محدودا بالضرورة، لأنهم كانوا في عزلة ثقافية من نوع معين - ومهما تعالت أصواتهم - عزلة فرضتها عليهم صفتهم الدينية من جهة، وكذلك اتهامهم جميعا بالعمالة، في مصر، للمعتمد البريطاني وللقوى الأجنبية الأخرى، هذا بينما كان قاسم أمين مسلما مدافعا عن تصوره عن الإسلام، «ذلك الدين الجميل» على ما يقول، وكان مؤيدا من جانب الشيخ محمد عبده، وانضم إلى تأييد كلامه عن المرأة شامي مسلم هو الشيخ محمد رشيد رضا في مجلة «المنار»، فأدى هذا كله إلى إكساب قضاياه قوة عظمى ما كان لينالها كلام الشوام المسيحيين الذين يمكن لهم أن يخطوا بالمداد الأسود ما يريدون، ولكن هم وشأنهم، ودعك من بعد ذلك من تأييد القوى السياسية الصاعدة في مصر لقاسم أمين، وكان سعد زغلول صديقه الصدوق، وكان كثير من أعضاء «حزب الأمة»، الذي سيتكون من بعد سبع سنوات، من معارفه أو أصدقائه، ولا تتحدث عن التأييد التلقائي لموقفه الذي كان لابد أن يأتي من «قصر

الدوبارة»، مقر اللورد كرومر، المعتمد البريطاني في مصر، وصاحب الأمر الفعلي، وليقل صاحب الأمر الصوري، الخديو عباس، وأصدقاؤه، من أمثال مصطفى كامل وغيره، ما يقولون.

فمن هم إذن دعاة هذه الدعوى الجديدة الأولى؟ إنهم أعضاء الجيل الجديد الذي لم يعرف «الكتاتيب» ولا الأزهر، فيما عدا قلة نادرة منهم، والذين تكون وعيهم الناضج على اثر استقرار الاحتلال البريطاني في مصر (١٨٨٢م)، حيث إن دعواهم هذه هي - من إحدى جوانبها - مظهر اعتراف الأمة بالاستسلام التام للقوة الغربية الطاغية، فيكون عليها تقليد أوربا، وسيصيح أحمد لطفي السيد من بعد: «الأوربيون هم أساتذتنا». ومن سيؤيدهم؟ سوف يؤيدهم غير المسلمين من الكتاب وأصحاب الأعمال من جهة، والقوى الغربية في صورها المختلفة، وأقواها القوة البريطانية في مصر، هذا إلى جوار أهل هذا الجيل ذاته بطبيعة الحال، من دعاة التحرر واستبدال الحديث بالقديم، وهم الذين سيكون منهم قادة السياسة والفكر والأعمال، فيما يلي نهاية الحرب الكبرى الأوربية الأولى (١٩١٨م).

ولا يزال فحوى هذه الدعوى قائما ومستمرا إلى اليوم، بل هو مقبول عند العموم، ومن أصحاب تيارات فكرية شتى ومتعارضة، بل قل إنه أصبح له مظهر الوضوح التام، وكأنه تقرير لواقعة من وقائع الطبيعة، وعلى لبانه يرضع الصغار اليوم في شتى المدارس، في سائر بلاد الثقافة العربية الحديثة، وعلى أساسه تصاغ برامج الدراسة في الجامعات.

علام تقوم هذه الدعوى؟ وما موطن الخطأ والخطورة فيها؟

إنها تقوم على قبول مفهوم يمكن أن نسميه بمفهوم «واحدية الحضارة»، ومن ورائه وحدة العقل الإنساني ووحدة الفكر الإنساني، ثم هي تقوم على قبول مفهوم عالمية الحضارة، أو «العالمية» في اختصار، وتقبل في النهاية ادعاء الغرب أنه هو قمة الحضارة وهو ممثل الإنسان في أعلى أشكال تطوره، وأن عقله هو العقل الإنساني الأعلى. إن الاستعمار الغربي أصبح، منذ منتصف القرن التاسع عشر خاصة، يستعمل دعوى عالمية حضارته ونموذجيتها ليبرر فرض سيطرته على الشعوب الأخرى بدعوى «إرغامها» على السير في طريق التقدم الذي هو طريق حضارته هو، وبهذا يكون المعلم الدائم، أو قل السيد المسيطر على الدوام، لسائر الشعوب الواقعة ثقافاتها خارج إطاره. وقد ساعده في دعوى العالمية هذه عوامل أخرى، منها نتائج حركة التنوير والثورة الفرنسية في القرن الثامن عشر الميلادي، ومنها السيطرة النسبية لمفهوم «القانون الطبيعي» المناسب لكل البشر منذ العصر الروماني، وغير ذلك من الروافد متنوعة المصادر.

إن محض التفكر في الأمر، والاطلاع الوثيق على نتائج الدراسات الأنثروبولوجية في الحضارة الغربية ذاتها وعلى كثير من نظريات فلسفة التاريخ والحضارة فيها، ليؤدي إلى رفض هذه المزاعم المتداخلة سائرها:

أ- لأنه لا يوجد عقل إنساني واحد مزعوم، إنما يوجد استعداد ذهني متشابه عند البشر من حيث الإمكانية، ولكنه يتشكل أشكالا مختلفة جدا بحسب الثقافات التي تنتجها الحضارات المختلفة.

ب- وبالتالي فلا يوجد «فكر» واحد ولا «فلسفة» واحدة ولا «أدب عالمي» مزعوم، إنما الفكر هو فكر هذه الثقافة أو تلك بعينها، ولا يصبح من الممكن، منطقيا وفعليا، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى، حتى وإن بدا ظاهريا أن الأمر كذلك، لأنه غير ممكن من الأساس.[١٧]

ج- وبالتالي فلا يوجد شيء اسمه «العصر» الواحد، إنما العصر يكون في إطار الثقافة المعينة ذاتها ولمن ينتمي إليها عبر أماكن مختلفة، وإنما الذي يكون بين ثقافتين هو «التآني»، أي الاشتراك الواعي في نفس

«الآن»، ولكن ليس في نفس العصر. فتنهار هكذا، من أحد جانبيها، دعوى «الأصالة والمعاصرة» الساذجة، كما تنهار من جانبها الآخر برفض إمكان العودة إلى فكر الماضي الثقافي. ولن تستطيع، في هذا المقام، التفصيل في شتى هذه القضايا، وبها ترتبط قضايا أخرى ذات أهمية هي الأخرى، ولا في سائر نتائجها، ومنها نتائج ذات خطر عظيم. ولكن الذي نؤكد عليه هو فساد دعوى الامتداد بين فكرنا وفكر الحضارة الغربية، فليست لهم اهتماماتنا ولا هم فكروا فينا ولا لنا، ومشكلاتنا ستكون بالضرورة مختلفة جوهريا عن مشكلاتهم، فنحن حضارة وليدة وهم حضارة بسبيل الانهيار (مهما كانت المظاهر الخارجية التي تدل على عكس ذلك، إنما المهم هو البناء الداخلي، وكل حضارة لابد ميتة، هذا هو درس التاريخ الحاسم).

فإلام ينبغي أن يتجه فكرنا إذن، مادام لاهو امتداد للماضي الثقافي الذي كان لنا، ولا هو امتداد لفكر الحضارة الغربية؟ إن عليه أن يتجه إلى الوجود ذاته، مع معرفة كل شيء والإحاطة بسائر المعارف، والسيطرة خصوصا على معارف الغرب وأدواته التي يتهددنا بها، مع النظر إليها على هيئة الأدوات المؤقتة، حتى تستقيم لنا أمور ثقافتنا الجديدة التي تبني فكرا جديدا وعلوما جديدة وتفسيرات دينية جديدة وفنونا جديدة وأخلاقا جديدة، ولعلنا بكل ذلك نمهد لما ستكون عليه أحوال حضارة مشتركة قادمة لاشك، ولكن بعد أمد بعيد لكل البشر.

الهوامش

١- نستخدم «التاريخ» و«التأريخ»: والثاني هو فعل كتابة التاريخ، بينما الكلمة الأولى قد تدل على نتاج الكتابة التاريخية، وقد تدل على الواقع الموضوعي الذي هو مجموع الأحداث الماضية.

٢- كتاب منير شابك موسى، «الفكر العربي في العصر الحديث» يتحدث في الواقع عن سوريا من القرن الثامن عشر حتى عام ١٩١٨، بيروت، دار الحقيقة، ١٩٧٣. قارن أيضا كتاب «الحياة الفكرية في المشرق العربي ١٨٩٠-١٩٣٩»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٣.

٣- ينبغي أن نلاحظ التطبيق الصريح «للمركزية الغربية» في عنوان هذا الكتاب: «الفكر العربي في مائة عام»، وهو الذي يحتفل بمرور مائة عام على تأسيس تلك الكلية البروتستانتية الأمريكية (١٨٦٦-١٩٦٦م)، مع ملاحظة أن عام ١٨٦٦ لا يعني شيئا من حيث التطور الداخلي للفكر العربي الذي توجد الإشارة إليه في العنوان، وهو ما يعني أن الغرب يؤرخ «لنا» ولكن من منطلق تاريخه «هو».

٤- عبدالرحمن الرافعي، «جمال الدين الأفغاني»، سلسلة «أعلام العرب»، القاهرة، ١٩٧٢.

٥- راجع حول هذا الفصل الرابع المخصص لجمال الدين الأفغاني في كتابنا «العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة»، سلسلة عالم المعرفة، العدد الثلاثون، الكويت، ١٩٨٠.

٦- أحيانا ما يستخدم لفظ «الفكر» استخداما واسعا جدا، حتى على أقلام خاصة المتخصصين. قارن مثلا مقالا سياسيا للدكتور فؤاد زكريا، في جريدة «القبس» الكويتية، ٢١ فبراير ١٩٩٣: «كان من أهم السمات المميزة للفكر العربي أنه يسعى إلى إثبات المواقف أكثر مما يسعى إلى وضع حلول قابلة للتنفيذ»، «إثبات صلابتنا الفكرية»، «كنا نتوقع من أهل الرأي والفكر أن يقفوا جميعا يدا واحدة من أجل منع المزيد من التدهور في أوضاعنا الداخلية والخارجية، فكيف نفسر هذا النمط من الفكر والسلوك بعد مضي عامين على انتهاء هذه الأزمة؟ (المقصود العدوان العراقي على الكويت)، «التفكير الانفعالي»، «أسلوب تفكير وسلوك»، «إنني أعلم جيدا إلى أي حد يساء تفسير الآراء في حياتنا الفكرية المعاصرة»، «كم من المحللين أو المفكرين العرب تنبهوا، ولو من بعيد، إلى هذا البعد الاستراتيجي من أبعاد أزمة المبعدين الراهنة؟» (كل المقال يدور حول الموقف من المبعدين الأربعمائة الذين أبعدتهم إسرائيل من موطنهم في غزة إلى الحدود اللبنانية في ديسمبر ١٩٩٢). وإذا كان من الممكن التفاهم، من جهة ما، عن الاستخدام السابق للفظ «الفكر»، فلا مشاحة في الاصطلاح (قارن عنوان كتاب مارلين نصر، «التصور القومي العربي في فكر جمال عبدالناصر»، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨١)، إلا أنه يصبح من الصعب جدا إطلاق حرية الاصطلاح إلى الحد الذي نجده مع هذا الموقف: «لا مناص من أن نعد أي إنسان يعمل في الحقل الثقافي «مفكرا»، على نحو ما، والشاعر، بلا شك أيضا، مفكر، بمعنى من المعاني، له وجهة نظر أو «رؤية» فكرية وفنية إزاء ما يدور في واقعه الاجتماعي والثقافي في آن واحد» (طه وادي، «جماليات القصيدة المعاصرة»، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١٩٧، من الفصل الثاني عشر المعنون «البحث عن قضية في سيرة رامي وشعره»).

٧- على سبيل المثال الواحد، فإن لكاتب هذه السطور ثلاث كتابات عن خير الدين التونسي، منها فصل في الكتاب المشار إليه آنفا في هامش(٥)، ومقال بالفرنسية: Ezzat Orany, "Nation, Patrie et Citoyen chez Rifa'a -l- Tahtawi et Khayr - Al-Din-Al-Tounsi", Mélanges de L'Institut Dominicain des Etudes Orientales MIDEO. Le Caire, Vol. 16, 1983.
وظهرت صياغته العربية في: «الأمة والوطن والمواطن عند رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي»، «عالم الفكر»، الكويت، المجلد١٩، العدد الرابع، يناير ـ مارس١٩٨٩، ومع ذلك فإن خير لي منها لم يصل إلى أهل الثقافة الواحدة على ما نرى من قائمة مراجع النشرة الحديثة لمجمل كتاب «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» لخير الدين، التي قام على إصدارها الأستاذ المنصف الشنوفي، تونس، ١٩٩٠. راجع أيضا، حول «عدم الاتصال»، معهد الإنماء العربي، «المعرفة والسلطة في المجتمع العربي»، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٠.

٨- ويبدو أن هذا حال نصوص من ميادين ثقافية أخرى، فهناك مثلا حال «ديوان العقاد» الذي نشر عام ١٩٢٨م، «وهذا الديوان لم يطبع مرة أخرى، وهذا ما يملأ النفس حسرة وأنا على تراثنا الأدبي الذي نساعد نحن، بشكل أو بآخر، على ضياعه» (طه وادي، الكتاب المشار إليه، والمطبوع عام١٩٨٩، ص١٨٥).

٩- راجع دراستنا: «البيت الأعراف بالبيانات في مجال نشر الفكر المصري الحديث»، مجلة «فصول»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول، العدد الأول، ١٩٨٠.

١٠- يحتاج تحديد مدى استمرار العرق الديني في اهتمامات رفاعة الطهطاوي ومواقفه إلى دراسة خاصة. راجع اتهامه بالخضوع لتوجيهات المستشرقين في محمود محمد شاكر، «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، كتاب الهلال، سبتمبر١٩٩١م، ص٢٠٨-٢١٤ (إعادة طبع لقسم من كتابه عن المتنبي الصادر عام ١٩٣٦م).

١١- في سنة ١٩٤٣م صدر كتاب رئيف خوري «الفكر العربي الحديث (أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي)»، دار المكشوف، بيروت.

١٢- يقول كتابه «في سبيل البعث» (دار الطليعة، بيروت، ١٩٥٩): «الإسلام في حقيقته الصافية نشأ من قلب العروبة وامتزج بها في أمجد أدوارها، والدين جزء من القومية مثلما لها ويفصحا عن أهم نواحيها الروحية والمثالية»، ص٢٦-٢٧.

١٣- راجع: محمد عابد الجابري «تكوين العقل العربي» دار الطليعة بيروت، ١٩٨٤، ومحمد أركون، «الفكر العربي»، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٥.

١٤- قارن تصويرا مختلفا بعض الشيء في ناصيف نصار، «تصورات الأمة المعاصرة. دراسة تحليلية لمفاهيم الأمة في الفكر العربي الحديث والمعاصر»، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، الكويت١٩٨٦، الفصل الخامس، ص٢٢٧-٢٥٨.

١٥- راجع على سبيل المثال كتاب غازي القصيبي، «أزمة الخليج: محاولة للفهم»، دار الساقي، لندن١٩٩١، الفصل السادس المعنون: «الأعرابي البشع والعربي القبيح». وراجع، حول فكرة قتيل القومية العربية ومواقف متعارضة في هذا الصدد، كتاب «المعرفة والسلطة» المذكور، ص٦٠-٦٣، ٥١١، ٥٣٧، ٥٤١.

١٦- من الواضح أننا نحتاج إلى نظرية قومية جديدة، نظرية عقلانية تحترم الوقائع ولا تقوم على أوهام، وتستهدف المصالح المتوازنة، وتتطلع إلى المستقبل انطلاقا من الحاضر.

١٧- ينطبق هذا الأمر على علاقة الثقافة الإسلامية بتلك اليونانية. راجع دراستنا: «إعادة اكتشاف الثقافة اليونانية في الوعي المصري الحديث»، «عالم الفكر»، الكويت، المجلد الواحد والعشرون، العدد الأول، ١٩٩١.

الاتجاه الإستشراقي في الشعر الحديث

د. عبده بدوي

(١)

النور كان في الأساس عاملاً مؤثراً في البيئة العربية المكشوفة من قديم، ومن الطبيعي أن هذا النور كان مرتبطاً بالشمس أكثر منه ارتباطاً بالقمر والنجوم والبرق ومن الطبيعي أن ضوء الشمس حين يكون قوياً يميل الناس إلى تفضيل الألوان الزاهية والداكنة، وبالتالي يفضل الناس الألوان الباردة والخامدة حين يكون النور ضعيفاً، ومن قديم ارتبط الناس أشد الارتباط باللونين المتناقضين المتمثلين في الأبيض والأسود، والنور الأبيض كان رمزاً للصفاء والنقاء والوضوح والجمال، ولهذا كان المسيح يمثل عادة في ثوب أبيض. ومثلٌ هذا لإله الرومان، واختاره المسلمون للحج والعمرة وكفن الميت، كما استخدمه القرآن الكريم رمزاً للفوز في الآخرة.

وقد كثُرَ هذا اللون في اللغة من باب التغليب، فقد أطلقوه على الماء والشحم واللبن، وقالوا: الأبيضان للماء والحنطة، والخبز والماء، والشحم والشباب، ووصفوا به الأرض إذا كانت ملساء لا نبات فيها، والجلْدَ إذا كان بغير شعر، كما استخدموا البياض في مقام المدح بالكرم والجمال ونقاء الوجه، وقد تعرض ابن سيدة في معجمه المخصص للألوان الثلاثة: الأبيض والأسود والأحمر، كما تعرض النمري في كتابه «الملمع» للألوان الخمسة الرئيسة وهي الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر، ثم كان رده الألوان لواحد من هذه الخمسة، كما أن ابن حزم في رسالة الألوان تكلم عن الألوان باستفاضة، وإن كان قد مال لأسباب خاصة إلى «الشقرة»، فقد قال «... وعني أخبرك أني أحببت في صباي جاريةً لي شقراء الشعر، فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر، ولو أنه على الشمس، أو على صورة الحُسْن نفسه، وإني لأجد هذا في أصل تركيبي من ذلك الوقت، لا تواتيني نفسي على سواه، ولا تحب غيره البتة، وهذا العارض بعينه عرض لأبي رضي الله عنه[١]».

(٢)

وابتداء فالشمس قد غلبت على الشعر الجاهلي، فمساحتها فيه أكثر من مساحة القمر على حد ما نعرف من شعر المعلقات، ومن شعر كثيرٍ من الشعراء.

ويبدو أن للشمس الحظ الأوفى عند العرب، ومن آيات ذلك كثرة الأسماء التي تشير إلى الشمس مثل عبد شمس، امرىء الشمس، وعبدالشارق، وتلبية بعض القبائل للشمس[٢].

وحين جاء الإسلام رأينا أشياء كثيرة تسبح في النور، وبخاصة في القرآن، ففيه نعرفُ أن الله نور: الله نور السموات والأرض. سورة النور: ٣٥، والرسول نور: يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيراً، وداعيا إلى الله بإذنه وسراجاً منيرا. الأحزاب: ٤٥، ٤٦ والإسلام نور: وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا، ما كنت تدري ما الكتاب ولا الإيمان ولكن جعلناه نوراً. الشورى: ٥٢، كما أننا نعرف به المواقيت: أقم الصلاة لدلوك الشمس إلى غسق الليل وقرآن الفجر إن قرآن الفجر كان مشهودا. الإسراء: ٧٨، وما أكثر ما أقسم الله بالنور، ولنتأمل أسماء السور الآتية: النور، النجم، القمر، البروج، الشمس، الضحى، العصر، ومثل هذا نراه في الأحاديث المروية عن رسول الله[٣]، بل إنه يروى أن الرسول تدخل في قصيدة كعب بن زهير، حين جعل كلمة الله، مكان كلمة الهند، فالشاعر قال وهو يلقي قصيدته في أول الأمر:

إن الرسولَ لسيفٌ يستضاءُ به ... مهنّدٌ من سيوف الهند مسلولُ

ومن ثم كان التركيز على الله، وعلى الضياء[٤]، على نحو ما نعرف من القرآن: هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نوراً. يونس: ٥، وقد تنبه القرطبي لظاهرة النور وفيضانها، فقال في تفسير «كُنْ فيكون» الكاف من الكينونة، والنون من النور، وما أكثر المحدثين الذين قالوا: إن الضوء مفتاح لفهم الكون.

(٣)

ثم كانت ظاهرةُ القول «بالنور المحمدي»، فهناك من يرى أن نوره كان موجوداً قبل خلقه البشري، اعتماداً على الحديث الذي يقول: كنت نبياً وآدم بين الطين والماء[٥] وهناك رواية لأبي هريرة تقول: «حين سئل النبي متى جاءته النبوة قال: وآدم بين الروح والجسد»[٦]، ثم تتحدد النظرية بالقول إن في النبي جوهراً نورانياً قائماً به قياماً حقيقياً واقعياً، وضع أول ما وضع في جبهة آدم[٧]، وتفصيل ذلك القول بأن الله أذن لملائكته أن يأتوا بقبضة تراب من أركان الأرض الأربعة، ثم أمر جبريل أن يحضر إليه «القبضة البيضاء» ليخلق محمداً، وكان أن جيء بالقبضة البيضاء، فعجنت بماء التسنيم، ورعرعت حتى صارت الدرة البيضاء، ثم غمست في كل أنهار الجنة، فلما أخرجت نظر إليها الله، فانتفضت فقطر منها مائة ألف قطرة، وأربعة وعشرون ألف قطرة، فكان من كل قطرة نبي.[٨]

وفي الفتوحات المكية نجد وقفة لها دلالة في هذا[٩].

ثم يرى أن من كرامة محمد أن جعل من أتباعه رسلاً وإن لم يرسلوا، وهم على طبقات كثيرة، وأحوال مختلفة، منهم: «الأقطاب» ولا يكون منهم في الزمان إلا واحد، وهو الغوث أيضاً، ومنهم «الأئمة»، ولا يزيدون في كل زمان على اثنين لاثالث لها، ومنهم «الأوتاد»، وقد يعبر عنهم بالجبال، ومنهم «الأبدال»،

وهم سبعة، ومنهم «النقباء»، ومنهم اثنا عشر، ومنهم «النجباء»، ومنهم «الحواريون»، ومنهم «الرجبيون»، ومنهم «الختم»[10].

وابن سبعين ينظر للنبي على أنه نور استناداً إلى قوله صلى الله عليه وسلم: اللهم اجعل لي نوراً في قلبي، ونوراً في جسمي، ونوراً في شَعري. . . ويتبع جوارحه كلها[11].

وأخيراً فقد انتهى المطاف بالسهروردي[12]، وهو القائل «بالحكماء المتألهين»، وهم أهل العرفان أو الفلسفة الإشراقية، وبأن الوحي لم ينقطع[13]، ولا أحد ينسى دوره في الكلام عن رمز النور، فقد وصل إلى آفاق عليا في هذا المجال، وركّز على أن «إخوان التجريد» تشرق عليهم أنوار، وأن هذه الأنوار لها أصناف تصل إلى ثلاثة عشر صنفاً[14].

وقد تتحول الأنوار إلى ألوان كما يقرر الشيخ نجم الدين الكبرى، في فوائح الجمال وفواتح الجلال[15]، من كل هذا نرى أن الأنوار في الحقيقة أنوار بصائر لا بصر، وأن الألوان المنطلقة منها ألسنة تنطلق بالحق للمتصوف[16]، وبالتالي للشاعر في حالات الاستغراق مما يجعلنا نحس في شعره بالنور المترجرج، أو الثابت، أو المتوهج، . . . إلخ، كما نحس في أسلوبه الموسيقى الأثيرية، والبريق في الإيقاع، والشرر في القافية، والانسجام أو التشظي في الجمل، ناهيك عن الحروف، والتظليل، والتوريق، والقرار والجواب. . .

(٤)

وقد اهتم الشيعة بهذه الفكرة وأكدوها، وركزوا عليها، وبخاصة رواية المسعودي في مروج الذهب ومعادن الجوهر، ثم تضيف الرواية على لسان جعفر الصادق و«انتقل النور إلى غرائزنا ولمع في أيمتنا، فنحن أنوار السماء وأنوار الأرض»[17].

وقد روي عن الإمام محمد الباقر - الإمام الشيعي الخامس - أنه قال في تفسير آية النور «المشكاة فيها مصباح» - يعني نور العلم في صدر النبي - «المصباح في زجاجة» - يعني بالزجاجة صدر علي - بمعنى علّم النبيُّ علياً علياً يوقد من شجرة مباركة هي نور العلم، ومن ذلك تأويلهم لقوله تعالى «قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين»[18].

ففي القلوب الأنوار على ما قسمه الله في الأزل[19].

وهناك من يقول: إن محمداً هو نفس الأنبياء السابقين، استناداً إلى حديث أورده ابن سعد عن عكرمة عن ابن عباس: هذا تفسير لقوله تعالى «وتقلبك في الساجدين»، فالذي بُعث للناس نبي واحد، عصراً بعد عصر، حتى ظهر في صورة محمد.

(٥)

كثر الكلام في القرنين الأول والثاني الهجريين عن القضاء والقدر، والتشبيه والتجسيم، والتصريح والأرجاء، بالإضافة إلى التأويل الظاهري والباطني لكثير من آيات القرآن الكريم، ومعنى هذا أن ما كان في القرنين الأول والثاني كان تمهيداً للفلسفة الإشراقية التي امتزج فيها التصوف والفلسفة، ويبدو أن هذه

الفلسفة كانت محاولة لنقض الإسلام السني، وكانت في الوقت نفسه اقتراباً من التيار المادي، وكل هذا وجدناه عند إخوان الصفا، والفارابي، وابن سينا، والسهروردي، وابن مَسَرّة، والحلاج، بالإضافة إلى ابن عربي الذي كان أكبر ممثل لها في الأندلس، وابن سبعين الصقلي، وقطب الدين الشهرزوري ونصير الدين الطوسي وقد كانت للإشراقية مراحل تتمثل في الآتي:

١ ـ مرحلة العبادة.

٢ ـ مرحلة الزهد.

٣ ـ مرحلة التصوف... مع ملاحظة أن ابن سينا يفضل مرحلة التصوف على الزهد والعبادة.[٢٠]

والإشراق أساساً اسم يعني السنا والبهاء، وإشراق الشمس عند طلوعها، وينطلق من اعتبار النور المبدأ الخالص والجذري للوجود، ومن هذا المبدأ تصدر سلسلة من الأنوار، تؤلف في مجموعها الموجودات الكونية، سواء منها النورية أو الظلمانية، ويذهب البعض إلى أنها كانت في الأساس مخططاً شعوبياً ضم مجموعة من الحاقدين على الإسلام من مجوس ويهود وزنادقة، وقد أخذوا العهد على التلاميذ كما كان يفعل إخوان الصفا، وأوصوا بعدم إذاعة أسرار الحكمة الإشراقية، وأن يضنوا بها على الجهلة وعلى المبتدئين، ومن لم يرزق الفطنة الوقادة، والدربة المعتادة[٢١].

وقد اصطلح فلاسفة الإشراق ـ وبخاصة ابن سينا[٢٢] على تسمية الاستغراق في الذات الإلهية ـ مع تجرد النفس حتى تدرك ذاتها ـ بالفناء، وقال السهروردي بالتجلي النوري[٢٣].

كما يقول إخوان الصفا: الله هو المعشوق الأول، والفلك إنما يدور شوقاً إليه[٢٤] وهذا المذهب يبدو مركباً من عناصر متباينة معقدة فهو يقوم بالانتقال من رتبة العقل إلى رتبة الروح، ويقول بالتسلسل التاريخي بدءاً من آدم للأنبياء والفلاسفة، فهناك «الشجرة الإلهية» على حد تعبير السهروردي، وهناك القول بأن وجود الأشياء مسبوق بالماهية العليا، وهذه الماهية هي ما يعني «النور القاهر» الذي لا يمكن إثباته بالبرهان العقلي إلا لهؤلاء الذين انسلخوا عن هياكل أبدانهم مثل أفلاطون وهرمس.

وهذا النور هو الذي يولد «الخفقة الساطعة» ويماثل التجلي لموسى حين نُودي من شاطىء الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة[٢٥]، ليتلقى من ربه حديثاً سرياً، وهو الذي يقابل الألَق الوارد في القرآن[٢٦]، فالنور ما هو بذاته حاضر لذاته، أي ظاهر بنفسه لنفسه، ولا يحتاج ولا يمكنه أن يدرك ذاته بشيء زائد عنها، ومن الطبيعي أن يتولد عن إشعاع النور الأول ينابيع لا نهائية، ولقد كانت خطيئة إبليس في تجنبه النور معتقداً أنه يرى نور نفسه[٢٧].

فالنورُ كلمة الله، على حد ما جاء في رسالة أصوات أجنحة جبرائيل للسهروردي: لله كلمات كبرى هي الأنوار الصادرة عن نوره، وجبرائيل آخرها، ونداء المؤذن ـ يزكي القلب بالصلاة ـ هو الباب الذي يدخل منه النور الشَّعْشعاني، ومنه يتصل المؤمن بالحَضْرة الإلهية، ولهذا يقول الحلاج:

لأنوار نورِ النورِ في الخلْق أنوارٌ ... وللسرِّ في سرِّ المسرِّين أسْرارُ

فالإشراقية تجمع بين الفلسفة والتصوف، وقد شبه صدرُ الدين الشيرازي الفرق بين العِلْمين الاستدلالي والإشراقي، بالذي يحلم الحلاوة بالوصف، والذي يعرفها بالذوق، فالثاني أقوى وأحكم وهو الإشراقي، وقد شبه الإشراقيون الوجود بالنور الذي تختلف مراتبه في الشدة والضعف، فشتان عندهم بين نور الشمس ونور الشمعة[٢٨].

والملاحظ أن الإشراقية قد اتصلت بالتشيع وتفاعلت معه، وكان أن تفرعت عن المدرسة الإشراقية الطريقة «النوربخشية» ومنها نعرف أن معرفتنا الحسية والعقلية مرتبطة بالأنوار العليا، وعلى رأسها نور الأنوار، بحيث تتم المعرفة بحضور إشراقي، فكأن حواسنا وقُوانا ما هي إلا «قَوَابِلُ» لتلقي الإشراق من أعلى، أو بمعنى آخر ما هي إلا «هياكل» لظهور أثر الأنوار الإلهية في عالمنا، وعلى كل فالإشراقيون لا ينتظم أمرهم دون «سوانح نورية»، فإذا أردنا مثالاً فإنه يظهر في القول: إن القمر عاشق أبداً للشمس، وإن الشمس تحرق كيانه ـ الذي هو بطبعه ظلمة ـ فإذا نظر العاشق المسكين إلى نفسه، لا يبصر شيئاً إلا وجده مملوءاً بهذا النور، وهنا يصيح: أنا الشمس.

فإذا أردنا مثالاً آخر نجده عند ابن الفارض الذي يقول:

شربنا على ذكر الحبيب مُدامةً ... سَكِرْنا بها من قبل أنْ يُخْلق الكرمُ..

لها البدرُ كأس، وهي شمس يديرها ... هلال.. وكمْ يبدو إذا مُزِجَتْ نجم

فالشمس التي يشبه بها مدامة الحب السرية هذه هي ذات الإله الأحدية، وأنها تغير كأس هذه المدامة التي هي بدر الذات المحمدية، وأن الهلال الذي كان يدير الكأس في حلقة الضيوف هو «علي»، الذي هو بالنسبة إلى محمد كنسبة الهلال إلى البدر، ويصب «علي» نور الحقيقة على أقطاب الصوفية الذين هم ضيوف المائدة الربانية المشار إليها بالنجوم رمزاً[٢٩]، فهناك تناظر بين «قائم القيامة» عند الشيعة وبين القطب عند الصوفية، مع ميل الشيعة للتجسيم والتشبيه، وتركيز الصوفية على ظاهرة «التجلي».

(٩)

كان من الطبيعي أن تقابل الكثير من آراء الإشراقيين بالرَّفض، فقد تصدى لهم أهل السنة في أكثر من قضية، وقد كان في مقدمة أهل السنة «ابن تيمية»، فقد رد على الذين يقولون: إن النبي عليه الصلاة والسلام كان موجوداً من الأزل دون غيره من الأنبياء، وكذلك ما يسمى خاتم الأنبياء، فقد قال فيها قال: هذا كذب واضح مخالف لإجماع أئمة الدين، وإن كان هذا يقوله طائفة من أهل الضلال والإلحاد، فإن الله عَلِمَ الأشياء وقدرها قبل أنْ يُكَوِّنها، ولا تكون موجودة بحقائقها إلا حين توجد، ولا فرق في ذلك بين الأنبياء وغيرهم[٣٠]، كما أنه رفض قولهم بأن المتصوف متى بلغ درجة الاتحاد فإنه يقوم بالأعمال الخارقة، لأن هذا يهدم فكرة تميز الرسل بالمعجزات، وعلى حد تعبيره: هذه الأفكار من جنس الطامات لأن حال البقاء أكمل من الفناء، وهذا حال الأنبياء والمرسلين، والملائكة المقربين، فلو كانت تلك الحال أكمل لكان من لم يرسل أكمل من الرسل[٣١].

كما أن هناك من كفر «الثنانية» لقولها: إن النور والظلمة قديمان مازالا، ومن كفر «الديصانية» لإثباتها عالمين قديمين: عالم في العلو، وعالم في السفل غير عالمنا هذا[٣٢] هذا إلى جانب وجود أثرين هامين في هذه المسيرة وهما: الأفلاطونية المحدثة، أو بعبارة أخرى مذهب «أفلوطين» وأتباعه، بالإضافة إلى تأثير الزرادشتية، وفلسفة النور على وجه الخصوص في الفارسية القديمة.

(٧)

ظل اقتران الفلسفة بالتصوف فترة كبيرة، ولكن شيئاً فشيئاً غابت الفلسفة عن التصوف[٣٣]، وكان لازدهار لمرحلة وجود «القُطْب» في العالم العربي الإسلامي، وفي القرن الثامن عشر انتقل المذهب الإشراقي إلى فرنسا عن طريق المحافل الماسونية، التي كان لها في نهاية القرن دور تصوفي أكثر مما كان لها دور سياسي، ولعل مما ساعد على هذا ضعف المسيحية في هذه الفترة، وعلى كل فقد نما تيارٌ يرى أن عالم الحس ليس إلا واجهة مرئية لعالم سِرّي، وهذا العالم السري يمكن الكشف عنه «بالمراسلات» التي لا يستطيع قراءتها غير العارفين والمريدين، وهكذا كانت هناك رغبة في تجاوز الحس إلى عالم خفي صوفي للأشياء، وإلى البحث عن النقاء، والكشف عن المجهول، ففوق العالم المشاهد واقع آخر هو الله، وهو الاقتراب من الله، وهذا الواقع الجديد يمكن «استشفافه» بالمراسلات والتداعيات السرية، ومعنى هذا ألا نرى العالم كما هو، لأنه لابد من نظرة جديدة، ومن معنى آخر يُوقظنا ويُعِدُّنا للدهشة، كتفاحة المصور «براك» التي لم تخلق للأكل، وإنما لكشف شيء لا يرى، وبالتالي للوصول إلى العالم السري غير المنظور، فالمطلوب ليس تسجيل الإحساسات النادرة، وإنما كشفها، والوصول إلى دلالتها السحرية[٣٤] . . .

وبعد فترة دخلت عملية الإشراق في طريقة الإبداع ذلك لأن عملية التفكير المبدع تمر بمراحل لابد منها، وهذه المراحل هي ما يأتي :

١ ـ الإعداد .

٢ ـ الحضانة .

٣ ـ الإشراق . . . يظهر فجأة بعد مرحلة الحضانة، ويسمى مرحلة الإشراق illumination أو الإلهام inspiration بمعنى إعادة تنظيم المعلومات، والتخلص من الأفكار الخاطئة، وراحة الذهن وصفائه لتخطيه مرحلتي الإعداد والحضانة، فكل هذا يؤدي إلى ظهور الأفكار الجديدة المبدعة، التي تشبه في الظهور المفاجيء عملية «الاستبصار» . . . ثم تنتهي الرحلة بعد إشراق الفكرة، أو حدوث الإلهام بمرحلة أخيرة تسمى مرحلة التحقيق، وهي تشبه عند الفنان مرحلة الصقل، وهكذا يكون الإشراق هو الومضة العضوية التلقائية التي لا يؤثر عليها بجهد إرادي مباشر، والتي تكون ذروة لمراحل تسبقها[٣٥] .

(٨)

في العصر الحديث ظهر اندثار «الإشراقية» القائمة على عناق التصوف بالفلسفة، وشيئاً فشيئاً ـ من واقع الحضارة العربية ـ تأكد «الحَدْسُ» قبل «الإحساس» في القصيدة، وترتب على هذا أن تكون مدركات الإشراقية مجرد مكعبات جمالية بعيداً عن الفلسفة، فكل ما جاء في هذه الفترة كان يَعْتمد أكثر ما يعتمد على التجريد، والحدس، والجلال، ومخالفة الطبيعة، وفي الوقت نفسه كان التعامل مع «الكامل» على حد تعبير ابن الدباغ الذي يرى أن الإنسان السليم من الآفات يحبُّ الصور الحسنة، وأن الحواس التي هي رسل النفس إلى الجمال تستريح إلى رؤية الماء الصافي، والأزهار المُونقة، والأصوات الرخمة، والنغمات الموزونة، حتى أن إدراك لذة من هذه الأشياء تذهب الحزن، وتُفرح القلب، وتَبسط الأمل، وتسلي الهموم، للمناسبة التي بين

النفس وبين الاعتدال والصفاء والنور، ومضادة طبعها للظلمة والكدرة[٣٦]، بالإضافة إلى ذلك اعتبار النور ـ ومن ورائه اللون ـ وحدة جمالية تقف عند تزيين الشكل والمضمون، فالصورة الإلهية مشخَّصة أو مشبهة، وهي على حد تعبير أبي حيان التوحيدي، «تحلتْ بالوحدة، وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود»[٣٧].

أما الصورة المحمدية فيحكمها الجلال البشري، وبعبارة أخيرة نجد أن النورَ مُجرَّد جَمَالي بَشري، على حد ما نعرف من البارودي الذي يقول:

ألا بأبي من كان نوراً مُجَسَّداً ... يفيض علينا بالنَّعيم رواؤه[٣٨]

أو قول شوقي:

الحقّ حجتــهُ هــي الغــراءُ ... هيهات في خلْق الصَّباح مِراء

لا يطلبن الغـاية الشعراءُ ... لو نال كنه جلالك الكبراءُ

آبت به سيناء والاسراء[٣٩]

وعلى نحو هذا جرى العقاد، والمازني، وشكري، وخليل مطران، وأبو شادي، الهمشري، وأبو ماضي... إلخ، وما أكثر ما تحدث نزار قباني عن الألوان، وعن بعض مفاهيم الشيعة.

(٩)

وعلى كلٍّ ففكرة النور ـ كالموسيقى ـ تتصل بمواضيع التجريد في الحضارة، كما تتصل بمرتكز هام من مرتكزات المدرسة الانطباعية التي تعمل على تفتيت العالم بحيث يتحول إلى ضوء ولون، وبما يسمى «الشعر الميتافيزيقي» الذي يعتمد فيما يعتمد على الصراع بين الروح ومتطلبات الجسد، وإلى الرغبة العميقة في الحرية والانطلاق، والخشية من الموت والعقاب، بالإضافة إلى تهويل فكرة الشر للوصول إلى عالم مليء بالنور والخير، وإلى عالم الإنسان السيريالي في الداخل، حيث يحاول الشاعر أن يجمع نقاط النور من داخله، بل وإلى ما يسمى طقوس اللغة المخيفة التي تشحن بأفكار وأحداث تفجرها، وتجعل لها ضوءاً، وبريقاً، وإلى التجاوب في عدد من الأصوات اللغوية، بالإضافة إلى القول بأن هناك ألواناً للحروف الصوتية[٤٠]، على نحو ما فعل رامبو[٤١]، وما فعله ابن عربي[٤٢]، وإذا كان «الكسندر إليوت» قد ذكر أن إحساس الفنان بالنور هو في الصلب من إبداعه، وأن أي تحول أسلوبي عام في تصوير الضوء لابد أن يعكس تحولاً في الحضارة كلها، فإنه يعتبر جزءاً لا يتجزأ من المذهب الإشراقي، ولعل خير من يمثله في جانبه التصوفي حديثاً الشاعر «محمود حسن إسماعيل»، فأيةقراءة لدواوينه: أغاني الكوخ، هكذا أغني، أين المفر، نار وأصفاد، قاب قوسين، لابد، نهر الحقيقة... إلخ توضح لنا قصة الشاعر مع النور، وابتداء فمن أهم محاور معجمه الشعري كلمات: النور، النار، الصلاة، الغناء، الشراب، وما يدور في فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ، سواء بطريق الترادف، أوالاشتقاق، أوالتضاد، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية، فمن كل هذا يصوغ الشاعر في تبتل وإخلاص صوفيين ملامح عالمه الشعري الفريد[٤٣]... نلاحظ أن البطل الحقيقي في شعره هو النور، فالله عنده هو النور، «إلهي وأنت النور».

ـ إلهي رأيتك
إلهي وفي كل شيء رأيتك
تعاليتَ لم يبدُ شيء لعيني
تعاليتَ . . . لم يَهْفُ صوت بأذني
ولكن نوراً بقلبي يطل
ومن طيفه كلُّ نور يهل
هو النور في كل فج يسير
هو النور
في كل قلب حياة
وفي كل وجه صلاة
وظل لِنُور الإله(٤٤)

والنبي عنده «نور» على نحو ما نرى في قصائد: النور المهاجر، مع النور الأعظم حيث يقول:

يا أول نور
سكب اللهُ النورَ الأعظم من شفتيه
يا أول نور
كل النور تألق منه، وجاب الكون على كفيه
يا أول نور
خفّ إليه الروحُ القدس وكبر شوقاً بين يديه
يا أول نور
عطش الدنيا جُنّ عليه، وروى الحيرة من قدميه
والدين عنده هو الضياء
ودبني الضياء الذي تنشرين

ثم إن النور عنده هو زاد الرحلة، وحركة السير، وحادي التغيير، أما الهدف الأخير فلا يخرج عن كونه الامتزاج العميق بالنور، فالنور عنده هو الوسيلة وهو الغاية.

ـ زادك النور
وفي دربك ينبوع الشعاع

فانفذي . . . فالسر إن سِرْتِ على قيد ذراع
ـ قاب قوسين من النور فسيري
واهتكي كل مقام في الضمير
وانهبي غيم المدى واحترقي
في اللظى الباقي على نار ونور
مزقي كل قناع وانفذي
من حواشيه إلى الضوء الأسير
واذْحري كل ظلام راسب
أَنْشَبَتْه فيك أغلالُ الدهور

ثم إنه لا ينبغي أن نتصادق مع من يسيء إلى النور وإلا أَخْطأنا أنفسنا، ولا ينبغي أن نجعل النور جموداً لأنه حركة واندفاع، ثم إنه سر بناء الحياة، والأمل الوحيد للمعرفة، وهو غاية ليست بعدها غاية، ثم إنه يقدم بعض القصائد ببعض الفقرات النثرية، فهو يقدم قصيدة: من معبد الشمس بفقرة «إطراقة مع صحوة الضياء في أطلال معبد بلقيس بأرض اليمن الخالدة»، وقصيدة: الوجه المسدود بعبارة «واستغلق عليه السر في وجه فاستجار بالله من ظلامه»، وقصيدة: النفس والخطيئة بجملة «وظلت تغني للضياء حتى فاتها الموعد»، وقصيدة: شاطىء التوبة بفقرة «وشقّت برزتها لجّة الظلام حتى دهمها الشاطىء بلا ماء ولا ضياء»، وقصيدة: صلاة الجمال بجملة «رب تمضي السنون، وليكن ما يكون، كل شيء يهون، حين ترنو إليّ» ومن الملاحظ أن النور عنده يدخل في نسيج العمل الفني، سواء أكانت المادة هي النور، أو الفجر، أو الشمس، أو الصفاء، أو البراءة، أو النقاء، ومن هنا نرى عنده «موزاييكو» من قطع صغيرة متتابعة من النور، فهناك طريق الشمس، وصلاة الشمس، والشمس الكبرى، وازدحام النور، والزحف بالنور، والشعاع المؤمن، ويد الضحى، والأحلام المضاءة، الضياء الذي يكْبو، وصَخَب الوميض، والضوء المجروح، والهادر، والمدمدم، والمُورق.

وهناك النفس التي تسمع أصداء النور، والفجر الذي يغسل بالضياء ما لَوَّثه العصاة، ومَوْقد الفجر، ثم إن الفجر في الوادي رسول الأشعة، وهكذا يتحول عنده كل شيء إلى نور، على نحو ما يقول في تسبيحة:

على الأرض نورٌ . . . وفي الأفق نور
وفي كل قلبٍ شعاعٌ يدور
ونحنُ يسبح طي الصدور
ويستغفرُ الله من كل ذنب
ويدعوك يا ربّ . . . أنت المليّ
ولبيك أنت الرحيم الغفور

وقد يقترب من فلسفة الوجود كما في قصيدة: أنا والسر.

أنا والناي والحياة وسِرٌّ
في طوايا النفوس يخفيه برقع
كلما سله شعاعي من الليل
على مَوْضع، يداريه موضع
لست في حيرةٍ، ولا في وقوفٍ
فمع الله نظرتي تتطلع
كلما قرّ طائر، حاصرته
فأتاها من حالك التيه يخشع
هدأةٌ . . . وانطلاقة
وإذا النور على الدرب
يَنْتهلُ، ويَسْطع!

وإذا كان النور في الفترة الأولى من شعر الشاعر يرتبط بالنار، والوهج، والتمرد، والتخطي، بحيث نراه أحياناً «شهوة النار»، أو نجده قاسياً كأشد ما تكون القسوة كقوله:

الفجر قد داسا
بنوره أشلاء هذا القتام

فإنا نرى النور في الفترة الأخيرة من شعره فرحة غامرة تسمو من خلالها الحياة، كما نراه بقاء يَسْتعصي على الضياع والزوال.

ـ فأمسى بقايا شعاعٍ على الثلج ذاب
ويومي شعاعٌ جديدُ الأهاب
يشقُّ التراب
ـ فانتني بِرّ الهوى سابح
في نور عَيْنيك فلا تسألي
ـ قالت: لقد غرب الشعاع
فقلت: ما غربت بشاشته وأنت بجانبي
قالت: وكيف؟
فقلت: أنتِ قصيدة
بيضاءُ في قدح المياه الذائب

ـ والنورُ حبات ضحى مبثوثة الضياء

حول سجدته

ـ جاءت من الغار، من النور خطا «محمد»

ـ أوْقدوا الشموع

أطفئوا الشموع

الضياء نور. . . والظلام نور

وأخيراً فقد أصغى بِحِسّ الضياء على قبر الإمام علي رضي الله عنه في زورة للنجف عام ١٩٦٥ فكتب هذه الترنيمة، وألقاها في مهرجان الشعر بالكوفة مساء اليوم.

ونـادى منـادٍ للضيـاء فكبَّرت	جفوني، وصلَّتْ للنداءِ خَـواطري
ودَوَّيتُ قلبي في رحيـق من السنا	وعطَّرت من فجـر الخلود قياثري
عـرفتُ عبيرَ الطهر من كل ساجدٍ	ومن كـل أوّابٍ، ومن كـل ذاكر
وفي وجهها صوفية. . لـو تكلمت	لكانت حديث الطهر في كل خاطرِ
حشـدتُ عبيرَ المتقين، وطهرهم	وأشعلته رأد الضحى بمَجامري

إنه فيها يبدو كان أسيراً لتلك النظرة القرآنية التي تقول: إن كل الأشياء نورٌ مصفى، وأن كل شيء مخلوق يعكس شيئاً من الله على قدر حجمه، وهذا ينقلنا إلى ما يسمى «بالتزامن الحسي» عند الشاعر، وهو ربط عدد من المدركات الحسية بحيث تكون ناشئة عن إحساسين أو أكثر. . . وكثيراً ما يكون هذا في حالة ربط السمع بالبصر، وعلى كل فهو يشبه هنا الرسام «فوميرا» الذي كان يحب النور لذات النور، لا لما يمس هذا النور من أشياء، ولهذا جاءت رسومه كلها ريانة بالنور، فالنور ليس وسيلة لله لكنه الله، والنور ليس إصبعاً يشير إلى الحب لأنه الحب، ومن هنا كان هذا النوع من النور له عمق ورنينٌ وثقل وحركة، وهذا ما نجده عند محمود حسن إسماعيل[٤٥]، فالنور عنده يذكرنا بأنوار السهروردي الذي وصل بها إلى أربعة عشر صنفاً، وبخاصة هذه الأنواع التي يقول عنها: نور ثابت زمناً طويلاً، شديد القهر، يصحبه خدرٌ في الدماغ، ونور لامع في خَطْفَة عظيمة يُظْهِر مُشاهدةً وإبصاراً، ونورٌ مبدؤه في صَوْله، وعند مبدئه يتخيل الإنسان كأن شيئاً ينهدم، ونورٌ سانح يسلب النفس، ونور يتخيل معه ثقل لا يكاد يطاق، ونور معه قوة تحرك البدن حتى يكاد يقطع مفاصله. . . وقد تحملهم هذه الأنوار فيمشون على الماء والهواء، على أن الأمر لا يقف عند هذا العالم من الأسرار النورية، ذلك لأنه يوصلنا في الوقت نفسه إلى تلك المرحلة الملوّنة التي جلاها نجم الدين الكبرى في «فوائح الجمال وفواتح الجلال» حين قال: وإذا شاهدت بين يديك فضاء واسعاً رحبا شاسعاً، ومن فوقه هواء صافياً، وترى في نهاية النظر ألواناً كالخُضْرة والحُمرة والصُّفرة والزرقة، فاعلم أن عبورك هذا الهواء إلى تلك الألوان، علامة حياة الهمة، والهمة معناها القدرة. فشعر محمود حسن إسماعيل في الفترة الأخيرة قد اقترب من هذا العالم. . . من كل هذا نصل إلى أن في شعره نوعاً من «السطوع» و «البريق»، ففي كل قصائده نجد أنواعاً متعددة من النور تترجرج أو

تثبت، ثم ترسل الخيوط هنا وهناك، ولعلنا لا نذهب بعيداً إذا قلنا إنها تؤثر في أدواته الشعرية، فما أكثر ما نجد أمواجاً غزيرة من الموسيقى الأثيرية، وما أكثر ما نجد بريقاً في الإيقاع، وفي القافية، وفي فواصل الجمل، وقد نجد في بعض الأحيان الشررَ المتطاير، والنقاء الصوفي، ولعلّ الاتجاه المسمى الآن في الفن التشكيلي باسم «الكريستالية» يقرّب ما أردنا أن نقوله في هذا المجال، وبهذا نكون قد رأينا وجه الشاعر وفنه من خلال الجانب الصوفي من مذهب الإشراق، المهم أن اللامرئي بقدرته العظيمة، يعمل على كبت المرئي، وإن اللغة تَقتنِصُ بعنف ما يسبحُ في الكينونة.

(١٠)

فإذا ذهبنا في التطبيق إلى مثال ثالث نجده عند محمد الفيتوري، فكل شيء فيه كان يدفعه دفعاً إلى الهجرة من عالمه الذي يعيشُ فيه، فهناك حاجز اللون، وهناك حاجزُ الوطن المغلوب على أمره، وهناك حاجز الثقافة المقصورة أساساً على الدين، بالإضافة إلى حاجز الفقر الذي يصرخ من حوله، وفي الوقت نفسه يعيش في عالم التصوف على النحو الذي نعرفه من أبيه «شيخ الطريقة الأسمرية الحامل وردها وأورادها»[٤٦] . . . . وبالفعل نراه يخلق له عالماً جديداً هو عالم إفريقية المعادل للعالم الذي كان يعيش فيه. ولقد بدأ رحلته غاضباً من كل شيء، وعلى كل شيء، ومن هنا كان صراخه.

ولأن القدرَ السيد عبد بتأله

والنبوات مضله

والديانات تعلّه

. . كافراً بالسماء والقضاء والقدر

فقد كان في هذه الفترة أسيراً للناحية الجدلية، ولم ينخدع بشعره لأنه سرعان ما قال في قصيدة الضعف:

ما بيدي أن أرفعك[٤٧]

ولا بها أن أضعك

أنت أليم . .

وأنا أحملُ آلامي معك

وجائع . .

ومُهجتي جوّعها من جوّعك

وأنت عار

وأنا . . ها أنذا عارٍ مَعك

يا شعبي التائه . .

ما أضيعني ، وأضيعك

.. هيهات أن يكون مبدعُ النجوم مبدعك
أما سئمتَ تحت أقدام الدجى مضطجعك
يا ليتني عاصفة قاصفة
كي أسمعك

وإذا كان الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية مثل المرحلة، وأن السعي وراء الحقيقة سَعْي مضن، قد ينتهي إلى النهاية السعيدة، وعلى حد تعبير واحد منهم: انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا، وكما يتحقق هذا في التجربة الصوفية، فإنه ينطبق على القصيدة، لأن الغاية منها هي الظَّفر بالنفس، فما يكاد «الوارد» أن يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية انسلاخ، وهذا ما رأيناه بالنسبة إلى الشاعر، لأنه سرعان ما تجاوز إفريقية إلى عالم صوفي جديد، لا يذكره بالعتامة والقتامة والضعف، ولقد كانت هذه الفترة هي الفترة التي قضاها في بيروت، فقد بدأ يتكلم عن عالم «الحلول».

ويحي .. وأنا أتلعثمُ نحوك يا مولاي
أجسد أحزاني
أتجرد فيك
هل أنت أنا؟
يدك الممدودة أم يدي الممدودة؟
صوتُك أم صوتي؟
ويبالغ في الاستغراق فيقول:
وكنت لا أعي
كنتُ أنا التمثال والازميلُ والخالق
كنت أنا الصبوة والمعشوق والعاشق
لما سرقت السر ذات ليلة.
من جبل الآلهة الشاهق
وعدت في سجني يا بيروت
تحدجني أقنعة الوجوه والبيوت
ورعشة طفلية لرجل مبغوت(٤٨)

وحين تتم «البغتة»، وتتحقق رؤياه، نراه إنساناً آخر، يحدق بلا وجه، ويرقص بلا ساق، ويسبح في عالم جديد من «الوجد».

في حضرة من أهوى
عبثت بي الأشواق
حَدّقت بلا وجهٍ
ورقصتُ بلا ساق
وزَحَمتْ براياتي
وطبولي الآفاق
عِشقي يُفني عِشقي
وفنائي استغراق
مملوكك لكني
سلطان العشاق[٤٩]

وقد بدأ مرتاعاً من هذا العالم الجديد، ولكنه لا يملك إلا الاستسلام.

وها أنا وحدي في ظلامها
أضيع في ضياعي
أخاف أن تأخذني الغربةُ
من ذراعي
تأبطي ذراعي
تأبطي ذراعي!

ولكنه لم يملك إلا الاستغراق في هذا العالم حيث النساء ذوات المعاطف، والقبعات، وعقود الماس، وأشجار الميلاد، وحيث إطلالة يسوع، وخيانة يهوذا، وماذا يفعل إلا الاستغراق في هذا العالم فيقول:

الله للشاعر والنبي
للعاشق والمعشوق
للخالق... الخالق في دهشته
لروعة المخلوق
الله يا بيروت للمجبل
حين أضاء حجراً فحجراً
ثم اشتعل

وكما أن الألوهية قد شغلته، فإن النبوة شغلته كذلك لأنه كان وحده في مقعد النظارة، يرتقب النبي والبشارة، ثم تكون له وقفة مباشرة في «يوميات حاج إلى بيت الله الحرام»، فيبدأ بذكر قوافل الحجاج المثقلة بالوجد والهيام، والمرددة: عليك أفضل السلام، ثم يتكلم عن عمود الضوء المنتصب من قبة الضريح حتى قبة السماء، وعن أصوات الناس مرددة لبيك لا شريك لك، وهو لا ينسى أمته المضاعة، المتمسكة بالحدود، والمهانة من اليهود، ثم يصرخ:

يا سيدي

تعلم أن كان لنا مجد وضيعناه

بنيته أنت، وهدّمناه

لا جمرَ في عِظامنا ولا رماد

الضعف والذلة عادة

يا سيدي

علمتنا الحُب

فعلمنا تمرُّد الإرادة

ابك لنا

ادع لنا

ثم تكون له إلمامة بولي الله في الإسكندرية «ياقوت العرش»، فيذكر أن الدنيا لا يملكها من يملكها، وأن أغلى أهليها سادتها الفقراء، ثم يقيم موازنة بين أن تاج السلطان تفاحة، بينما تاج الصوفي يضيء على سجادة قش، ثم يقول:

صَدِّقني ياياقوت العرش

أن الموتى ليسُوا هم

هاتيك الموتى

والراحة ليست

هاتيك الراحة

وهو في القصيدتين الأخيرتين يتنبأ بكارثة قادمة(٥٠)، ثم نراه في «مقاطع فلسطينية» يدين الخيانة، والرجعية، فقد رأى نجمة إسرائيل فوق المئذنة، وحوافر اليهود تدوس سقف المسجد الأقصى، وخوذات الجنود تظلل المطران، والعابد والشماس، وتركل القداس، ويغمض عينيه على تدفق الأجراس، ثم إن عطر راشيل كان في كل مكان، فالشاعر قد روع بهزيمة عام ١٩٦٧، وهو ممتلىء بالكلام، ولكن الكلام ليس مصرّحاً به، ومن هنا كان لابد من الرمز والأسطورة والقناع، فيقدم المأساة في حوار بين بيدباودبشليم، وبين

البومة والطاووس، ثم ينتهي بحفار القبور، وبعتاب الدرويش لمن كان يتصدر المسيرة.

ويبصق الدرويش في جبته وقال:

ـ وحين أغلقنا عليه خَشَبَ التابوت

كان يقول الله ربي

الله حي لا يموت

.. مولاي لو أنك أبصرتَ جلال الله

لسارت الجبالُ من خلفك والمياه!

ثم يقدم ثلاثة شهود على الخيانة والقتامة، وينتهي إلى الباب المغلق، وإلى ابتسامة الأصيل، ثم ينتهي بالاعتذار.

معذرة... وألف ألف معذرة

للنصب الأنيق فوق المقبرة

فالموت كان الفجر

والطريق كانت مقفرة!

وهكذا كانت هجرتان للشاعر، ثم كانت الصحوة الأليمة، والبكاء الأليم.

(١١)

فإذا أردنا أن نتوسع في مجال التطبيق للإطلالة على العالم الإشراقي، فإننا سنجد أن صلاح عبدالصبور بحياته وشعره يمكن أن يكون خطوة في هذا الطريق، ذلك لأنه كان حريصاً على الدخول في عالمي الفلسفة والتصوف، فقد شغل وهو في مستهل عمره بفكرة الإله، ومع أن الدكتور لويس عوض يراه شاعراً ميتافيزيقيا، إلا أنه يؤكد أنه اهتم بفكرة الله قبل أن يعرف كلمة الميتافيزيقيا، كعادة الأطفال حين ينشغلون في مستهل العمر بمشكلة الموت والحياة، وبتعدد الأديان، وبأحاديث الجنة والنار، والحلال والحرام، ففكرة الله لا يمكن الإفلات منها قط، ولعل هذا ما عناه كير كجارد حين قال: إن الوجود البشري في جوهره عذاب ديني، وهو نفسه يلقي أكثر من ضوء على هذا العالم فيقول: كنت في صباي الأول متديناً أعمقَ التدين، حتى أنني أذكر ذات مرة أني أخذت أصلي ليلة كاملة، طمعاً في أن أصل إلى المرتبة التي تحدث عنها بعض الصالحين، حين تخلو قلوبهم من كلّ شيء إلا ذكر الله، بدأت صلاتي كما يبدأها المصلي عادة، وذهني مشتغل بمسائل الحياة المختلفة، أتمتم بالآيات، ثم جاهدت كي أخلي نفسي من كل فكرة عدا فكرة الله، ومازلت أصلي حتى كدت أن أتهالك إعياء، ودفع بي الإعياء والتركيز إلى حالة من الوجد حتى أنني زعمت لنفسي ساعتها أنني رأيت الله، وأذكر أن بعض أهلي أدركوني حتى لا يصيبني الجنون[٥١]، لقد كان في هذه الفترة في الرابعة عشرة، ثم يضيف أنه كان دائم الركوع والسجود على حصير قديم، وأنه كان يدخل صلاته، وهو مستحضر قصة الرجل الصالح الذي حين كان يصلي لدغه ثعبان، ولكنه لم يتحرك حتى أتمّ صلاته، وأنه

اجتهد للوصول إلى تلك المنزلة العليا، وأنه مازال في ركوع وسجود، حتى رأى نفسه تصفو ركعة بعد ركعة، وروحه تشف تسليماً بعد تسليم، ثم يقول: ثم أقوم من إحدى سجداتي، فإذا بي أرى أمامي هالة من نور، فيكاد أن يُغْمى عليّ هلعاً وفزعاً، أذكر ـ وقد كنت في ذلك الوقت قارئاً لبعض القرآن ـ قوله «وخرّ موسى صعقاً»(٥٢)، ومع أنه خرج من هذه التجربة غاضباً، ومنكراً أشد الإنكار، ذلك لأنه تعرف بعد ذلك على بسائط الداروينية بتلخيص سلامة موسى، وحين عرف من نيتشة صيحته المُرعبة «إن الله قد مات» وهكذا انتهى إلى الطرف الآخر من الموضوع، بل وأصبح يتزين بالإنكار، ويجمعُ القرائن على هذا الإنكار من كل الفلسفات والأفكار التي كان يجمعها كما يجمع المتهم أدلة الاتهام، ولقد كان ثمرة هذا كله ديوانه الأول: الناس في بلادي، حيث تجدُ فيه قصة قرية ريفية تعيش تحت طغيان «فكرة الله»(٥٣)، وبعد ذلك رأيناه يقترب برفق من عالمه القديم في أغنية إلى الله، ولكن هذا الرفق لم يكن مشوباً بالتقوى، وإنما كان مزيجاً من العتاب، والتساؤل، والمخاطبة من غير إجلال.

يا ربنا العظيم، يا معذّبي
يا ناسجَ الأحلام في العيون
يا زارعَ اليقين والظنون
يا مرسل الآلام والأفراح والشجون
اخترتَ لي،
لشدّ ما أوجعتني
ألم أخلّص بعد،
أمْ ترى نسيتني؟
الويْل لي، نسيتني
نسيتني
نسيتني(٥٤)

ذلك لأنه كان في مرحلة الانتقال من عبادة «المجتمع» إلى الاهتداء إلى عالم الإنسان، ومن ثم نراه يقول:

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضَيْفي لمائدتي
فلا تلقى سِوى جِيفة
تعالى اللهُ أنت مَنَحْتنا هذا العذابَ وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم تَحْلُ في عَيْنيك

ويقول:

لا، ليس غير «أنت» من يعيدني للفارس القديم(٥٥)

والإله الذي نعرفه له طابع إسلامي إلى حد ما، وقد ينساقُ وراء سيرة المسيح كما في قصيدة «أغنية للشتاء»[٥٦] وكما في قصيدة حكاية قديمة[٥٧]

كان له أصحاب

عاهدوه في مساء حزنه . . . . .

ألا يسلموه للجنود

أو ينكروه عندما

يطلبه السلطان

فواحد أسلمه لقاء حفنةٍ من النقود

ثم انتحر

وآخر أنكره ثلاثةً قبل انبلاج الفجر

وبعد أن مات اطمأنت شفتاه

ثم مشى مُكَرَّراً مفاخراً بأنه رآه

وباسمهِ صار مباركاً مُمَجَّدا

وفي مذكرات الملك عجيب بن الخطيب التي تبدأ بقوله :

لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته

عن جدي السابع والعشرين (إن كان الزنا لم يتخلل في جدورنا)

يرى د. لويس عوض أن الجدّ الأعلى الذي يتحدث عنه صلاح عبدالصبور ليس إلا الله الذي أورث بَسْطة الأرض، وهذه الملكة ليست إلا «الهيولي» أو «الطبيعة» أو «عذراء الكون»[٥٨] . . . أما موقفه من الرسول الذي يقول :

دثّريني . . دثّريني

زمّليني . . زمّليني

وخذيني بين نهديْك، وضميني، فلا يجد

الصوت الإلهي طريقاً لصماخي أوضُيوتي

فهو يجعله في مقابل آدم العصري الذي عصى الأوامر الإلهية، فيكون الحكم الحاسم «اخرج منها فإنك رجيم»[٥٩] وحين يتعرض لهجرة الرسول في قصيدة «الخروج» التي تبدأ بقوله :

اخرج من مدينتي، من مَوْطني القديم

مطرحا أثقالَ عيْشي الأليم

اخرج كاليتيم

لم أتخير واحدا من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش، صاحبي يضلل الطلاب

فليس من يطلبني سوى «أنا القديم»(٦٠)

فهو هنا يجعل للقصيدة مستويين، مستوى مباشراً هو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو تَوْق الإنسان للتحرر، وللحياة في مدينة النور(٦١).

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء

والشمس لا تفارق الظهيرة

مدينة الرؤى التي تشرب ضوءاً

مدينة الرؤى التي تمج ضوءاً

وقد كان بالغ الإعجاب بقول الرسول عليه الصلاة والسلام(٦٢): إني أرى ما لا ترون، وأسمع ما لا تسمعون، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلاً، ولبكيتم كثيراً، ولما تلذذتم بالنساء على الفرش، ولخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله، والله لوددتُ أني شجرة تعضد، والله لوددت أني شجرة تُعضد. وبعد جولة في الفلسفات والمواقف، وبخاصة الفلسفة المادية التي كان قد اقترب منها اقتراباً شديداً، وبخاصة بعد التخرج من الجامعة عام ١٩٥١، نراه يصبح في سلام مع الله ـ على حد تعبيره ـ ويؤمن بأن كل إضافة إلى خبرة الإنسانية أو ذكائها أو حساسيتها هي خطوة نحو الكمال، أو هي خطوة نحو الله، كما يؤمن أن غاية الوجود هي تغلب الخير على الشر من خلال الصراع الطويل المرير، لكي يعود إلى براءته(٦٣)، وقد كان هذا مدخلاً طبيعياً للإطلالة على عالم التصوف، وبخاصة حين أدرك أن علاقة الشاعر بالشعر كعلاقة الصوفي المحب بمحبوبه، وأن الرحلة الحقيقية هي رحلة الشاعر إلى المعنى، وليس رحلة المعنى إلى الشاعر، لهذا كان من الضروري أن ينزع الحياة من نفسه، وأن يتجرد للشعر كتجرد الحاج.

خرجتُ لك

على أواني تحملك

ومثلما ولدتُ ـ عَبْرَ شَمْلة الاحرام ـ قد خرجتُ لك

أسائلُ الرّواد

عن أرضيك الغريبة الرهيبة الأسرار

ولنتأمل قوله في قصيدة الخروج

إن عذاب رحلتي طهارتي

والموت في الصحراء بعثي القديم(٦٤)

وهو يربط بين النبي والشاعر والفيلسوف، لأن في كل واحد قبس من الشعر، وما أكثر ما نراه يربط بين المسيح وبينه(٦٥)، وفي قصيدة الخروج نراه يوازي بين محمد وبينه (٦٦)، ومن هنا نراه في هذه الفترة قارئاً للمع السراج الطوسي، وللرسالة القشيرية للقشيري، ورابطاً بين «الخاطرة» وبين «الوارد» الذي هو أدق في التعبير من «الحَدْس»، والذي يتبعه «الفعل» كما قال الصوفيون وعلى حد تعبيرهم «التلوين والتمكين»، ولكي يستقيم المصطلح الصوفي في تفسير الفن يجب أن نقرأ عبارة القشيري كالآتي «. . . فما دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرجُ من مَرْحَلٍ (مكان الرحيل) ويحصل في مَرْبَع (محل الربيع والرعي) فإذا وصلَ تمكّن، وأنشدوا.

ما زلتُ أنزِلُ منْ ودادك منزلاً   تتحير الألبابُ دون وصوله

وصاحب التلوين أبداً في الزيادة، وصاحب التمكين وصل ثم اتصل، وأمارة أنه اتصل، أنه بالكلية بطل(٦٧)، وأخيراً يلخص الفكرة بالحديث بين نفسه وبين الحلاج الذي جرجر من زهوه إلى حتفه، لأنه باح بعلاقته الحميمة بالله، فقد كان هو الآخر مزدحماً بالأسئلة، وكان يسأل نفسه نفس السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه: ماذا أفعل؟ فليس الحلاج عنده صوفياً فقط، لأنه شاعر كذلك «. . . والتجربة الصوفية والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة»(٦٨)، المهم أنه انشغل بثلاثة محاور هي الصدق مع النفس، والحرية، والعدالة، وقد اعتبر هذا سقطته على نحو ما فعل «الحلاج» في سقطته في مشهد البوح حتى تكلم عن علاقته الحميمة مع الله، ومع أن باعثه كان الزهو بما نال، إلا أنه ارتكب السقطة التي أباحت دمه، بل وأباح لله دمه حين أفشى سر الصحبة، فكان أن سقطت مروءته أمام الله(٦٩)، وخير ما يدل على هذا قوله مرتدياً قناع الحلاج.

رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شجاي

وتجعلني أبوحُ بسرّ ما أعطى

ألا تعلم أن العشق سِرّ بين محبوبين

هو النجوى التي إن أعلنت سقطت مروءتنا

لأنا حينما جاء لنا المحبوب بالوصْل تنعّمنا

دخلنا الستر، أطعمنا وأشربنا

وراقصنا، وأرقصنا، وحُيّينا وغَنّينا

وكوشفنا، وكاشفنا، وعُوهدنا وعاهَدْنا

فلما أقبل الصبح تفرّقنا

تعاهدنا بأن أكتم حتى أنطوي في القبر

وهكذا كان عصره منشغلاً عن محاوره الثلاثة، وما كان الشاعر يحب ذلك، لهذا رأيناه يئن، ويتشتت في مرحلة الأنين، ولهذا لم يُخْفِ فرحه وهو يقول: كانت مسرحيتي مأساة الحلاج معبرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لاتشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة.

(١٢)

.. وهكذا يكون قد اقترب من معادلة الإشراق حين دخل عالم الفلسفة - وبخاصة عالم ماركس، وسارتر، وكامي، وبيكيت - وحين اقترب من القرآن والإنجيل، وانتهى إلى عالم التصوف، حين تعرف بصفة خاصة على السراج الطوسي المعروف بطاووس الفقراء[٧٠]، وعلى أبي القاسم عبدالكريم القشيري صاحب الرسالة القشيرية[٧١] وعلى أبي علي الدقاق، وعمرو المكي، وسهل التستري، ومن ثم كانت وقفته المشرقة عند الحسين بن منصور الحلاج، وكانت لؤلؤة مسرحياته مأساة الحلاج[٧٢]، بالإضافة إلى إطلالته على نظرية «الفناء في التصوف» التي أنشأها أبو زيد البسطامي ت ٢٦٥، واعتنقها من بعده الحلاج ت ٣٠٩[٧٣].

(١٣)

من كل هذا نرى أن هذا الاتحاد الذي زاوج بين التصوف والفلسفة، بدا مشوهاً عند البعض، وبخاصة حين كان يقتصر على «المطلقات»، وحين كان يعتصم بما يسمى «الخرقة الصوفية»، ولكن شيئاً فشيئاً نرى أن الفلسفة قد اقتحمت هذا العالم بعنف، وكان أن عملته، واقتربت اقتراباً حياً من الإنسان وهمومه - حتى ولو كان هذا الاقتراب عن طريق الإسقاط - فقد قدم لنا هذا عالماً متوشحاً بغلالة صوفية مرهفة ومعاصرة، وفي الوقت نفسه معبرة عن هموم الإنسانية في كل عصر، فالمجاهدة الروحية موجودة دائماً وأبداً، والصوفي والشاعر متداخلان في حالات لا تنتهي من التناغم والأنساق، والإشراق مع النفس ومع الحياة، مع ملاحظة تأكيد المطلق على حساب الإنسان، واللامرئي على المرئي!

وأخيراً فنكتفي بالحديث عن الشعراء الذين أدخلناهم في الدائرة الإشراقية، والتي لن تكتمل إلا بالحديث عن الشعراء الذين لهم دور في هذا الجانب، وفي مقدمتهم الشاعر «أدونيس» الذي يرى أن الشعر تجاوز للظاهر، ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله، فالشعر عنده كشف ورؤيا، واللغة عنده نوع من السحر، ونوع من الإشارة[٧٤] . . . ولعل لنا عودة.

الهوامش

(١) طوق الحمامة: تحقيق حسن الصيرفي: ٢٨ ط، القاهرة.
(٢) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبدالإله الصائغ. ط العراق، ص ٤٦.
(٣) منها المؤمن ينظر بنور الله، انظر الرعاية للمحاسبي، تحقيق د. عبدالحليم محمود، ص ١٩ ط. دار المعارف.
(٤) دراسات في النص الشعري ـ عصر صدر الإسلام وبني أمية، د. عبده بدوي، ص ٤٤ ط. ذات السلاسل.
(٥) قال الترمذي في سننه: حديث حسن صحيح غريب ٢/ ٢٧٢.
(٦) طبقات ابن سعد. القسم الأول ١/ ٩٦ ط١.
(٧) التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية، د. عبدالرحمن بدوي ٢٣٨.
(٨) نفسه ٢٢٩، وفي النص فكان من كل قطرة نبيا، فكل الأنبياء من نوره خلقوا.
(٩) محي الدين بن عربي. السفر ١٢، تحقيق. د. عثمان يحيى، مراجعة د. إبراهيم مدكور، ص ٣٠٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب وتأمل قوله في معراج الرسول:
سرى في النور حتى كان أدنى   من القوسين في ظلٍ ظليل
(١٠) نفسه ٢٧١ وما بعدها.
(١١) ابن سبعين، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، المقدمة، ص ١١، ١٢.
(١٢) مقامات السهروردي ـ المقدمة.
(١٣) دراسات في الفلسفة الإسلامية. د. محمود قاسم، ط ٤، ص ٢٥م ط. معهد الدراسات العربية. القاهرة، والسهروردي مؤسس المدرسة الإشراقية في التصوف، والرأي عندها أن الله نور الأنوار، ومصدر جميع الموجودات، بمعنى أن العالم قد صدر عن إشراق الله وفيضه، ومتى تجردت النفس عن علائق البدن وشهواته يتيسر لها الاتحاد بالله، والاتصال بنور الأنوار. وعندئذ يتكشف لها الغيب في يقظة أو منام ـ الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ط ٣، ص ١٥٢، دار النهضة المصرية.
(١٤) حكمة الإشراق للسهروردي، ص ٢٥٢ وما بعدها.
(١٥) تحقيق المستشرق فريتز ماير أستاذ الدراسات الإسلامية بجامعة بازل بسويسرا ص ٢٠٦.
(١٦) المعقول واللامعقول، د. زكي نجيب محمود، ص ٣٩٦ ط دار الشروق، القاهرة.
(١٧) مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق يوسف أسعد داغر ٣٢٧، ٣٢٨. الأئمة: أولو الأمر ط: بيروت.
(١٨) المائدة: الآية: ١٥.
(١٩) خمس رسائل إسماعيلية لخمسة من الدعاة الإسماعيليين، تحقيق عارف تامر، ص ١٢٦، عنوان المعارف. عبدالقاهر بن عبدالله السهروردي، ص ١٤ ـ ١٧، هناك بعض الشيعة الذين يرون أن النور خلق في رمضان.
(٢٠) دراسات في الفلسفة الإسلامية، د. محمود قاسم، ط ٤، ص ٢١٧.
(٢١) أصول الفلسفة الإشراقية، د. محمود علي أبو ريان، ص ٢٣ وما بعدها.
(٢٢) في مرحلته الإشراقية المتأخرة فقط.
(٢٣) هياكل النور للسهروردي، ط ١، ص ٣٨، ٣٩، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي.
(٢٤) من السهروردي إلى الشيرازي، د. موسى الموسوي، ص ١٤٨.
(٢٥) «فلما أتاها نودي من شاطئ الوادِ الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين» القصص: آية ٣٠.
(٢٦) «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار» النور: آية ٣٥.
(٢٧) دراسات في الفلسفة الإسلامية، ص ٢١٩، ٢٢٠، د. محمود قاسم.
(٢٨) يذكر محمد باقر الاستراباذي ت ١٠٤١ هـ أن الغوامض العلمية انكشفت على قلبه بعناية ربانية، ويعتبر هذا الانكشاف فيضاً ملكوتياً اختص به.
(٢٩) الغزالي: البارون كارادوفو، ترجمة عادل زعيتر.
ومن أقوال ابن الفارض:
إذا ما أزلت الستر لم تر غيره   ولم يبق بالأشكال إشكال ريبة
وحققت عند الكشف أن بنوره اهتديت إلى أفعاله. . . بالدجنة! . . .
(٣٠) حقيقة مذهب الاتحاديين، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.
(٣١) نفسه، ص ٢٢٤.
(٣٢) ابن الريوندي، تحقيق د. عبدالأمير الأعسم، ص ١٣٣.
(٣٣) كان وراء ذلك محنة الفلاسفة مثل محنة ابن رشد، ومنشور الخليفة المنصور بتحريم الاشتغال بالفلسفة، وحرق كتبها وفتوى ابن الصلاح

بتحريم الفلسفة والمنطق، بالإضافة إلى عدداء علماء كبار مثل: الغزالي وابن تيمية وابن القيم الجوزية ـ الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ص ١٢٩ ـ ١٣٢، ط ٣، دار النهضة المصرية.

(٣٤) الاتجاهات الأدبية الحديثة، ر. م. ألبيرس، ترجمة جورج طرابيشي، ص ١٣٤ وما بعدها.

(٣٥) علم النفس في حياتنا اليومية، د. محمد عثمان نجاتي، ص ٢٧٠، ٢٧١، الإبداع، ب. ي. فرنون، ترجمة عبدالكريم ناصف، وقد عدد المراحل. بالتخصيب، والتحضير والتجلي أو الإشراق، ص ١٦ ط. القاهرة.

(٣٦) مشارق الأنوار، ص ٦ وما بعدها.

(٣٧) الإمتاع والمؤانسة، ج ٣، ص ١٣٧ «فالصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدرة، والثانية برفق ولطافة»، دمشق.

(٣٨) ديوانه ١/ ٨٣، تحقيق علي الجارم.

(٣٩) الشوقيات المجهولة، د. محمد صبري ٢/ ١٨٣.

(٤٠) الهلال: يولية ١٩٧٧، دراسة للدكتور عبده بدوي، ص ٦٩.

(٤١) يقول لقد اخترعت للحروف الصوتية ألواناً، فإن A سوداء، والـ E بيضاء، والـ O زرقاء، والـ U خضراء وله الإشراقات، وهو القائل: عبرت عما لا سبيل للتعبير عنه، يقول فتحي سعيد في فصل في الحكاية، ص ١١٦ ط دار الآداب بيروت وهو:

يا مخترع الكلمات حروفاً صوتية.

يا دمعة إيقاع صوفي الإيقاعات.

يا رب الإشراقات

.. وهناك الدراسة التي كتبها د. عبدالغفار مكاوي عن كيمياء الحروف في كتاب ثورة الشعر الحديث، ط. الهيئة المصرية للكتاب، واستنطاق الألفاظ وقلائلها في بدء تكوينها مسبوقة بابن جني، وهناك محاولة عبدالله العلايلي في كتابه مقدمة لدرس لغة العرب، أما المحدثون فيعولون على دلالة الصوت في سياقه.

(٤٢) الفتوحات المكية س ١٢، ص ٤١٩، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٤١٧، د. عاطف جودة نصر. ط. دار الأندلس، بيروت.

(٤٣) دراسة. د. علي عشري زايد في ديوان «الأبد» لمحمود حسن إسماعيل ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤٤) نهر الحقيقة، ص ٩٠ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

(٤٥) الهلال: يوليو ١٩٧٧، ولك أن تتأمل الحشد النوراني في قصيدة الجوهرة اليتيمة في ديوان ابن الحفر والتي تبدأ بقوله:

لئن مات حولك نور الضحى ... ورشت عليه عيون الظلام

وفي حديثه عن النفس في قصيدة الحمامة المسحورة المنشورة في مجلة العربي عدد ٢١٣ ـ أغسطس ١٩٧٦.

بغيرها لا أشهد الضياء

ولا أرى الذات ولا الصفاء

من أنت يا حجبة الحضور

يا موجة الشك لعمق نور

يا جلوة الفضل بالإيثار

يا سر كل السر في البستان

لكنها في خفلات الكل

شيء ولا شيء كظل الظل!

(٤٦) مقدمة ديوانه معزوفة لدرويش متجول لعلي مصطفى المصراتي، ص ١٤. ط دار المصراتي بليبيا.

(٤٧) أغاني إفريقيا، ص ١١٦، ط ١، القاهرة.

(٤٨) معزوفة لدرويش متجول، ص ٦٠.

(٤٩) نفسه، ص ٢٩.

(٥٠) معزوفة لدرويش متجول، ص ٦٦، ٩١. فالأولى كتبت عام ١٩٦٨، والثانية عام ١٩٦٦.

(٥١) حياتي في الشعر، صلاح عبدالصبور، ط ١، ص ٨٠. ط بيروت.

(٥٢) نفسه، ص ٨١.

(٥٣) نفسه، ص ٨٢.

(٥٤) أحلام الفارس القديم، ط ١، ص ٣٣، ٣٤.

(٥٥) يقول د. لويس عوض في الثورة والأدب ص ١١٢: تعلم أنه يخاطب الله لأنه ينبهك إلى ذلك فيضع فتحة على ضمير المخاطب، بينما يقول د. أحمد عبدالحي في شعر صلاح عبدالصبور الغنائي: سياق القصيدة يقتضي أن يكون المخاطب هي الحبية، ص ٩٢.

(٥٦) حياتي في الشعر، ص ١٠٤.

(٥٧) «لا يخفى هنا أن الشاعر يقص عن السيد المسيح، وأن الرجل الأول هو يهوذا الأسخريوطي الذي أرشد قتلة المسيح إليه في مقابل حفنة من الفضة ثم انتحر بعد فعله، أما الرجل الثاني الذي أنكره ثم مشى مكرراً باسمه فهو بطرس تلميذه ونجيه.... إلخ ـ الكارز والكارزون: الواعظ والمنادي بشارة الإنجيل» الجحيم الأرضي. محمد بدوي ٢٤٨ ط. الهيئة المصرية العامة للتأليف.

(٥٨) أحلام الفارس القديم، ص ٩٧، والثورة والأدب، ص ١٠١، ١٠٢.

(٥٩) الإبحار في الذاكرة، ص٤٥ .
(٦٠) أحلام الفارس القديم، ص ٦٩ .
(٦١) حياتي في الشعر ،ص١٨٨ .
(٦٢) نفسه ، ص ٥٣ .
(٦٣) نفسه، ص ٨٧ .
(٦٤) أحلام الفارس القديم ج١ ،ص ٧٤.
(٦٥) الناس في بلادي ،ص ٤٢ .
(٦٦) أحلام الفارس القديم، ص ٦٩ .
(٦٧) حياتي في الشعر، ص ١١ .
(٦٨) حياتي في الشعر، ص ١١٩ .
(٦٩) نفسه ١١٩ ، بعض الصوفية لقوا حتفهم جراء خروجهم على الاستسرار، وبَبَوْحهم بشيء من أسرار العرفان، ومن هنا لجأوا إلى الرمز . الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودنصر ،ص ٥٠١ ، ط ٣، دار الأندلس، بيروت.
(٧٠) من متصوفي القرن الرابع الهجري.
(٧١) تجد في شعر صلاح الكثير من مفردات القشيري مثل: الصحو والسكر، والستر والتجلي، والمحاضرة والمكاشفة والمشاهدة، واللوائح والطوالع واللوامع، والتلوين والتمكين، والقرب والبعد، والوارد ـ الرسالة القشيرية، تحقيق. د. عبدالحليم محمود، د. محمود بن الشريف. ط القاهرة.
(٧٢) من متصوفة القرن الثالث الهجري الذي اختلف مع متصوفة عصره حول الصلة بالناس، وتحدث إليهم وبلغ حرقة الصوفية وبث الآراء الإصلاحية التي انتهت بصلبه، وقد أصبح بعد موته ولياً وقديساً وبطلاً متفرداً عند بعض المسلمين. مأساة الحلاج ،ط١ ، ص ٢٠٥ ط بيروت.
(٧٣) الصراع بين الدين والفلسفة، د. توفيق الطويل، ص ١٤١، دار النهضة المصرية.
(٧٤) زمن الشعر. أدونيس ١٤ ، ١٧ ط ٥ . دار الفكر ـ بيروت ـ كما يؤكد على أن الشعر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، فكل شعر عظيم لا يمكن من هذه الناحية إلا أن يكون ميتافيزيقياً . نفسه، ص ١٧٤ .

المستشرقون ودراسة العروض العربي

مسلك ميمون

عجبت وأنا أطالع جملة من المقالات لعدد من المستشرقين.. كيف أنهم تناولوا الشعر الجاهلي بالدراسة والتمحيص، والبحث والتقصي.. فناقشوا بنيته التركيبية: النحوية والصرفية والأسلوبية.. كما نزعوا إلى التحليل فتوقفوا عند وجوه النحل، وشواهد السرقات.. وألقوا أكثر من تغير عرفته القصيدة الجاهلية بكل إمعان وحرص واهتمام.

بل احتد النقاش بينهم في أمور شتى تخص المقدمة الطللية، وقصائد المديح، ومدى التركيز على الناقة، وظاهرة الغزل العذري، والمنطلقات الدرامية، والسردية، والفردية... وهذا ما نلمسه في كتابات دالجليش Dalgleish أو مناقشات ريناتاياكوبي Renata yacobi وبلاشير Blachére.

بل هناك من ناقش الشكل والمنطق في بعض القصائد العربية من العصور الوسطى كما فعل أندرياس حوري أستاذ الأدب العربي بجامعة برنستون.

ومنهم من اهتم بالبنية اللغوية كما فعلت ماري باسون في كتابها: «الاطرادية البنيوية في الشعر».

ومنهم من عمد إلى شعر المعلقات مستعينا في تحليله بالمنهج الذي اختاره فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية على أساس: النقص ـ التوسط. التخلص من النقص.

ومنهم من حاول أن يتعامل وفق منهج شتراوس في تحليله للأسطورة: انطلاقا من الدائرة الأوديبية والانتهاء إلى متاهات الأساطير الأمريكية الهندية. ومنهم من وجد منهج شتراوس التحليلي البنيوي متجاوزا. فعمد إلى الأنثروبلوجيا كنوع من التجاوز في التعامل مع الأسطورة في الشعر الجاهلي. إذ تؤكد الدكتورة سوزان بينكي ستيكفيتش: أن الأنثروبلوجيين قد اكتسبوا قدرا عظيما من التبصر في الفكر المنطقي والاستعاري الذي شكل الأساس لمفهوم الطوطم والشعيرة، والأسطورة، خصوصا بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي.

ووجدتني أمام هذا الخضم من التحاليل.. أتساءل عن غياب العروض؟! ولماذا لم ينل نفس الاهتمام الذي نالته المواضيع الأخرى؟

لقد كنت أقرأ المقالة تلو الأخرى بحثا عن جملة تخص الوزن والقافية، وتنتهي المقالة، ولا ذكر لما ألتمسه، ولا إشارة لما أريده.

عموما ليس كل المستشرقين من هذا الصنف، ولا يمكن النيل من معلوماتهم، بل لا نشك أن كل مستعرب له نصيب من العلم والدراية باللغة العربية. إنما قد يبدو غريبا أن ينصب الاهتمام على القصيدة الجاهلية ويهمل جانب حيوي من جسم القصيدة ألا وهو العروض.

وكأن بالجانب الفنولوجي للشعر العربي (الوزن والقافية) لا جدوى من إثارته، بل السكوت عنه، يغني عن ذكره!

ولحسن الطالع لم تكن هذه هي القاعدة. إذ وقفنا على بعض الكتابات الخاصة الاستشراقية التي اهتمت بالعروض العربي. وهي على ندرتها تثير فضولا فكريا. لما جاءت تحمله من آراء جريئة، ونظريات حديثة.

وهذه الكتابات تنقسم إلى قسمين:

أولا: اعتماد شرح العروض العربي وفق ما جاء به الخليل.

ثانيا: محاولة تجاوز العروض العربي استفادة من النبر، والإيقاع، والتكرار، والتماثل، والتجانس، والتنغيم، والإنشاد.

ولقد أثار القسم الثاني عدة إشكاليات على مستوى الفهم التأصيلي للعروض العربي. فكانت قضيته: الكمية والكيفية.

بمعنى: هل إيقاع الشعر العربي كمي، يعتمد على توالي المقاطع؟ أم كيفي يعتمد على توالي النبر؟

ثم كانت نتيجة ذلك، إثارة قضيتي الإيقاع، والعروض، ومدى الخلط بينهما.

والبحث الذي نحن بصدده، محاولة لفهم وجهتي نظر، تخصان العروض. فإن كانت الأولى مثبتة في كل المصنفات العروضية القديمة. فإن الثانية استأثرت بها جملة من الكتابات الاستشراقية الحديثة. وبذلك يطمح البحث إلى الانتهاء إلى وجهة نظر خاصة. نوضح من خلالها بعض الأسباب التي يراها المستشرقون على قدر كبير من الأهمية، في دراسة العروض.

ومن أجل ذلك جعلنا مدار البحث حول أربع نقط:

- بداية الشعر العربي عند المستشرقين.
- المستشرقون ودراسة العروض العربي.
- المقطع والنبر والإيقاع.
- وجهة نظر.

بداية الشعر العربي عند المستشرقين*

لعل من الأمور التي أعجزت الدراسة والبحث زمنا طويلا.. مسألة بداية الشعر العربي. لقد ظل كل ما قيل، رجما بالغيب، لا يستند إلى دليل علمي. مما جعل بعضهم يدعي ألا طفولة للشعر العربي.

غير أن مدرسة الاستشراق، ظلت تنشد الحقيقة بأساليب شتى. وكانت البداية من المعلوم إلى المجهول.

إذ بدأ العمل بتوضيح العلاقة بين النبر والكم. وكانت الخلاصة أن الشعر العربي تطور في بنائه من النبر إلى الكم.

غير أن لحظة الولادة وزمن التطور والتكوين.. كل ذلك ظل أمرا مستحيلا يعزب على الفهم والتقصي. إلى أن بدأت الأبحاث المنهجية في إطار علوم مختلفة كالأنطروبولوجيا والأركيولوجيا.. فاستعان المستشرقون بأساليبها ونتائجها. كما استعانوا بخلاصة علوم أخرى.

فكان البحث في النقوش والمصنفات والأسجاع.. كما عمدوا إلى دراسة الشعر في إطار اللغات السامية. بل عادوا إلى الرجز في محاولاته الأولى. فكانت الملاحظة العامة أن كل ذلك لا يخلو من نير.

ولعل اعتمادهم الرجز كمصدر من مصادر البحث يعود لقدم هذا النوع، ولأنه أساس الوزن الكمي، في العروض العربي عند بعض الباحثين. إذ يرى هويشر**[1] أن الرجز من خلال تفعيلته المتكررة تنشأ الأبحر الصافية ذات التفعيلة الواحدة، مثل السريع والكامل والهزج، ويشير حسب رأي هويشر، أن الشاعر العربي لم يعرف المزاوجة بين تفعيلتين، إلا بعد أن مارس الشعر زمنا طويلا وفق البحور الصافية. وهذا يعني أسبقية الظهور للبحور ذات التفعيلة الواحدة، ثم تلتها بعد ذلك البحور المركبة، تبعا لسنة تطور الأشياء من البسيط إلى المركب، بل وفق هذا يحدد هويشر رأيه في توالي نشأة البحور المركبة بادئا بالسريع والكامل والهزج ثم الوافر ثم البسيط والطويل والمتقارب والخفيف ثم المنسرح، ثم الرمل والمديد.

ويذهب جولد تسهير Goldziher إلى أن: «الرجز هو أصل الشعر العربي الذي تطورت عنه البحور الأخرى. ويؤسس نظريته على أن الرجز كان يقفى إلا في آخر كل بيت أو شطرة إذا كان البيت مصرعا»[2].

واعتماد الرجز كأساس لنشأة الشعر من طرف مستشرقين آخرين تبعا لما سبق ذكره، جعل بعضهم يذهب إلى أبعد من الرجز. إذ يرى الدكتور عوني عبدالرؤوف أن «الحداء الذي كان عاملا أصلا في نشأة الرجز، بما أوجده من الجوهر الإيقاعي المنغم ذي التفعيلتين والنبر على آخرهما، يمكن أن يكون سببا في نشأة غيره من بحور الشعر وبخاصة الصافية منها»[3].

ومع ذلك، يؤكد سعيد بحيري في تطرقه للعلاقة بين النبر والكم في الشعر العربي: «أن إصرار أغلبية المستشرقين على أن أقدم نظام للشعر العربي هو الرجز، وما هو إلا سجع منظوم مقفى»[4].

ولقد لخص هارتمان M. Hartmann آراء المستشرقين في تفسير اختيار العرب لأوزانهم العروضية الكمية،

---

* المستشرقون: orientalists وقد يقال: Arabists المستعربون. إلا أنه ليس كل مستشرق مستعربا.

** رأي هويشر Hoischer ورد في كتاب د. محمد عوني عبدالرؤوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص٧٦ نقلا عن: Hoischer, Arabische metrik s383 - 389 فإذا كان هويشر يرى أن بحور الشعر نشأت من الرجز بما في ذلك السريع.. فهذا رأي لا يستند إلى دليل ولا يقره عليه إلا من يرى للرجز فضل السبق والأقدمية. وهو رأي خاطئ. انظر فصول المجلد السادس العدد الثالث، ١٩٨٦، ص١٩١.

وهي لا تخرج في مجموعها عن الربط بين الشاعر والبيئة، والتكوين النفسي، أو بين الشعر والغناء[5].

ومع ذلك فإن نشأة الشعر العربي تبقى خاضعة للبحث والتنقيب، ولا يمكن البحث في هذا أو ذاك من الآراء، لانعدام السند العلمي، والمصدر المادي.

وإن أقوال المستشرقين لتختلف من باحث لآخر. كما وقع الاختلاف حاليا في نشأة الموشح العربي، وهو أحدث نشأة من الشعر. فرغم ذلك نجد الدكتور ستيرن من جامعة أكسفورد في أطروحته للدكتوراه سنة ١٩٥٠ تحت عنوان: «شعر المقطوعات الغنائية العربية الإسبانية» لا يعترف صراحة بنشأة الموشح في العراق، وبأن ابن المعتز صاحب كتاب «البديع» كان أول من استنبطه في القرن الثالث الهجري، التاسع الميلادي. ويريدنا ستيرن أن نوافقه رأيه بأن الموشح ظهر ـ فجأة ـ في القرن الخامس الهجري، الحادي عشر الميلادي، كاملا مكتملا في الأندلس على يد عبادة بن ماء السماء، ثم يرجعه إلى محمد بن محمد القبري الأعمى ثم يضيف: وقيل، بل إن عبد ربه هو مستنبط الموشح. فإذا كان هذا الخلط كله حول نشأة الموشح وليد القرن الثالث الهجري. فما بالك بنشأة الشعر وهي تغوص في القدم؟!

المستشرقون ودراسة العروض العربي

إن البحث في مجال الوزن والإيقاع كان من اهتمام العروضيين القدامى. اقتفاء وسيرا وراء خطوات الخليل.. إلى أن كان العصر الحديث، حيث ظهرت أصوات جريئة بدأت تنادي بتطوير العروض. بل بخلق بديل للعروض الخليلي، استعانة بما عند الغربيين: كالاعتماد على التفعيلة الواحدة، أو استخدام البحور الصافية دون غيرها.

والعناية بالعروض العربي لم تكن وقفا على العرب وحدهم. بل إن الاهتمام شمل المستشرقين أيضا خاصة منهم من اهتم بالأدب العربي، دراسة وبحثا وتحقيقا.. وقد يكون من الأهم الإشارة إلى أن الفئة التي اهتمت أكثر بالعروض. كانت لها اهتمامات خاصة بعلم اللسانيات والصوتيات، وقد لا نعمم الحكم، فقد ظل معظم اللسانيين يتحاشون الخوض في ذلك، مع ما للعروض من صلة وطيدة بمجال الصوتيات وقد لاحظ الدكتور دافيد أبركرومبي D. Aber crombie هذا التناقض فقال: «إن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النظمية في الشعر إلا القليل من العناية، وربما كان ذلك هو السبب في عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعا عن الوصول إلى كيان معرفي مشترك في هذه المسألة... إن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية»[6] كما تنبه إلى ذلك مجموعة من النقاد العرب نتيجة اتصالهم بالثقافات الأخرى خاصة الفرنكفونية والأنجلوساكسونية.

ولعل من المستشرقين الذين تناولوا العروض العربي بالدراسة والتحليل فايل Weil الألماني إذ نجد له مقالا في دائرة المعارف الإسلامية Incyclopaedia of Islam الطبعة الجديدة[7] سنة ١٩٦٠ تحت عنوان: العروض.

والمقال في عشر صفحات. سبع منها خصصت للمعلومات التاريخية العامة عن العروض. بينما خصص الباقي للحديث عن النبر.

كما نجد لفايل Weil كتابا خاصا عن العروض العربي طبع سنة ١٩٥٨ وهو بالألمانية. وربما عدم التمكن والاطلاع على هذا الكتاب بلغته الأصلية أو مترجما إلى العربية سيجعلنا لا نفي فايل حقه في الاهتمام

بالعروض العربي، خاصة إذا علمنا أن الكتاب في فصله الخامس، الذي عنوانه: «أساس الأوزان العربية القديمة ونظامها» وهو أهم فصوله، قد تطرق إلى التالي:

- عرض المشكلة.
- نظرية الدوائر عند الخليل.
- مدلول الدوائر الخمس والعروض منها.
- تخطيط لتاريخ علم العروض.
- أساس الأوزان العربية ونظامها.
- الأوزان الكمية عند اليونانيين والعرب.

وذيل الفصل بنصوص من المصادر العربية المقتبس منها. إلا أن طباعة الكتاب التي كانت سنة ١٩٥٨ تجعلنا نطمئن بعض الاطمئنان للمقالة التي ظهرت سنة ١٩٦٠ في دائرة المعارف. إذ لا شك أن فايل قد أودعها خلاصة مفاهيمه العروضية.

إذ نلاحظ أنه اهتم بتعريف العروض. كما تطرق إلى التصور الأساسي الذي جاء به الخليل، والذي لم تخرج عنه زيادات العروضيين اللاحقين، إذ يقول: «إن الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريته في التفصيلات. غير أن إضافاتهم لم تغير شيئا من التصور الأساسي، فما زالت البحور العربية الستة عشر إلى يومنا هذا تجري تقنينها في النسق نفسه الذي يعطيه إياها الخليل، ذلك أن هذا النسق وحده هو الذي يمكن به توحيد هذه البحور وعرضها مصورة في شكل الدوائر الوزنية الخمس».

وفي مجال العلل أوضح فايل Weil أن العلل لها علاقة بالأوتاد والأسباب من حيث التغير خاصة في (العروض) و(الضرب) ويقسم العلل إلى قسمين من حيث الزيادة أو النقص:

أ- العلل تغير الوتد في كل تفعيلةمن التفعيلات النهائية لشطري البيت، كما تغير الأسباب في هذه التفعيلات.

ب- تنقسم العلل (إلى تغير التفعيلة الأخيرة في الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص.

وفي هذا تبيان واضح لمدى استيعاب فايل قانون العروض العربي. بل إنه أوضح أكثر حين جاء بأمثلة للزيادة فأورد (التذييل) وتحدث عن النقص فجاء بـ(الحذف) و(القطف) و(الحذذ) وإن كان في الغالب ملتزما بتعاريف العروضيين القدامى.

كما تطرق فايل Weil إلى الأجزاء الثمانية التي تكون دوائر الخليل، دون زيادة أو نقص، والتي تعد بنية بحور الشعر العربي والتي هي: (فاعلاتن، مستفعلن، مفاعيلن، فاعلن، فعولن، مفعولات، متفاعلن، مفاعلتن).

ولعل فايل Weil حين عمد إلى طرق مجال العروض، كان حريا به أن يتحدث عن تعريف هذا العلم: ممارسة واصطلاحا.

وكما هو معلوم، فإن كلمة (عروض) اتسعت لتفاسير ودلالات متباينة لنحويين وعروضيين.. ولقد اعتمد فايل Weil على رأي للمستشرق (لين) الذي كان يعتبر العروض لغة تعني: العمود الذي يسند الخيمة من وسطها.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال: لماذا لم يعد فايل (Weil) إلى أقدم المعاجم كمعجم (العين) للخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسس علم العروض، ليدرك - من أهم مصدر - سبب توظيف هذا المصطلح؟

هذا سؤال أثاره الدكتور كمال أبو ديب في الصفحة (٢٧) من كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي).

ولكن يبدو أن الأمر في حاجة إلى إيضاح. ذلك أن المقالة التي نحن بصددها ظهرت سنة ١٩٦٠ بينما كتاب (العين) في جزئه الأول ظهر لأول مرة بتحقيق عبدالله درويش سنة ١٩٦٧ وهذا ماجعل فايل Weil يستأنس بالرأي السائد عند (لين) الذي أخذه بدوره عن بعض النحويين كاجتهاد خاص.

وعموما يمكننا أن نلاحظ أن فايل (Weil) لم يخرج عن المتعارف عليه يومئذ. وإن كانت منهجيته أوضح وأبين في استناده إلى علم الصوتيات، واعتماده النبر في دراسة العروض. ولكن غايته كانت توضيحية تفسيرية لدوائر الخليل الخمس، مع إبراز أهميتها والغاية من وضعها. والتي تتلخص في قضية النبر الشعري المتعلق بالوتد، لا بالنبر اللغوي.

وإذا كان فايل Weil قد انصب اهتمامه على شرح علم العروض، فإن فان جيلدر المستشرق السويدي (Van Gelder) في كتابه (وراء الخط آراء النقاد العرب القدماء في ترابط القصيدة ووحدتها)[8].

لقد جاء في الفصل الثاني المعنون بـ (Beginnings) بحديث مستفيض عن الآراء المتضاربة حول القصيدة العربية منذ القديم. ويهمنا منها الجانب العروضي كالمصطلحات التي وظفها فان جيلدر (Van Gelder).

ومن ذلك مفهوم القصيدة: في طولها وتناسبها، وترابطها، وكذلك أبيات الانتقال أو التخلص. وإن كان هذا يخضع لبناء القصيدة. فإن في تضاعيف الحديث عنه نبذ تخص الإيقاع.

فعن القصيدة يقول معتمدا آراء النقاد العرب القدامى كابن منظور والباقلاني وابن رشيق.. «مصطلح قصيدة يستخدم أحيانا لأي قصيدة، وفي أحيان أخرى لقصائد ذات حد أدنى معين من الطول الذي بين الحين والآخر بعدد معين من الأبيات». ص ١٢ ويسترسل فان جيلدر في استعراض الآراء في القصيدة محللا وموازنا... وفيما يخص المصطلحات الفنية يلاحظ أن: «القرآن لم يكن مصطلحا فنيا، ولم يتطور إلى مصطلح فني، فالعرب استخدموا في الفترة المبكرة النزر اليسير من المصطلحات الفنية ولكن واحدا منها لم يشر إلى بناء القصيدة». ص ١٤ ويتحدث عن الإيطاء قائلا: «يختلف الإيطاء وهو تكرار كلمة القافية في القصيدة نفسها، عن المصطلحات الأخرى في كونه الوحيد الذي يجاوز المستوى الصوتي للتغيرات في حروف العلة أو الحروف الساكنة. والظهور المتأخر لمصطلح إيطاء يبدو قد دحضه بيت ينسب لعلي بن خليل البردخت المعاصر لجرير يستخدم فيه الاقواء والاكتفاء والإيطاء بروح مرحة ولكنها فنية» ص١٤.

وكما تحدث عن القران والإيطاء تحدث أيضا عن (الاستطراد) وجاء بشرح لأبي تمام غير أن الاستطراد لا دخل له في الوزن والإيقاع. وإنما المراد به: «العدول عن الموضوع في الحديث أو الكتابة» ص١٦.

كما تطرق إلى مصطلح (المبتور) ولقد عرفه قدامة بقوله: «إن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه الشاعر بالقافية ويتمه في البيت الثاني» ص٢٢.

كل هذا يدل على اطلاع في مضمار المصطلح الشعري عامة والعروض خاصة .

إن اهتمام المستشرقين بعلم العروض، وتوظيفهم لمناهج حديثة . وتركيز أبحاثهم على المقاطع والإيقاع والنبر . قد مكن من فتح مجالات في الدراسات العروضية فأصبحت لدنيا الإيقاع آفاق رحبة لم يتطرق إليها البحث العروضي القديم. وإن كان علماء العروض العرب المحدثين، قد استفادوا من هذه الأبحاث . وعمدوا إلى مجاراتها بأبحاث موازية أغنت موسيقى الشعر العربي يقول الدكتور شكري عياد: « . . . تحول الدارسون المحدثون إلى (المقاطع) ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية على اختلاف اللغات هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل. وقد هيأ لهم اتخاذ المقاطع أساس الأوزان العربية وصفا جديدا للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب»(٩) .

ولقد ورد في كتاب (بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف) للدكتور محمد عوني عبدالرؤوف تفصيل لطريقة المستشرقين في دراسة العروض العربي والتي تقوم على أساس الأقدام الخمسة :

- **القدم الأولى**: أيامب (Iamb) وتضم (الرجز، والسريع، والكامل، والوافر)، وتتكون من: مقطعين قصيرين + مقطع طويل.
- **القدم الثانية**: أنتياستيك (Antipastic) وتضم(الهزج)وتتكون من مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير.
- **القدم الثالثة**: أمفراخية (Amphibrach) وتضم (المتقارب، والطويل، والمضارع)وتتكون من مقطعين قصيرين بينهما مقطع طويل.
- **القدم الرابعة**: أنابستيه (Anapest) وتضم(المتدارك، والبسيط، والمنسرح، والمقتضب) وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطع طويل.
- **القدم الخامسة**: أيونيه (Ionic) وتضم(الرمل، والمديد، والخفيف، والمجتث) وتتكون من مقطعين قصيرين + مقطعين طويلين.

المقطع والنبر والإيقاع

إن المستشرقين الذين اهتموا بعلم العروض، انصب اهتمامهم بشكل ملحوظ على المقاطع والنبر والإيقاع في الشعر العربي.

حقا هناك أشياء أخرى لفتت انتباههم: كالتكرار والتماثل، والتجانس والقران، والإيطاء.

غير أن أغلب أبحاثهم، كانت متأثرة بخصائص الوزن في الشعر العربي: كأوزان النبر الصرف، وأوزان النبر المقطع، والأوزان الكمية، والوزن المقطعي الصرف، وما إلى ذلك. إذن، هناك محاولة استفادة مسخرة لفهم ودراسة العروض العربي بطريقة حديثة لاعهد للعروضيين العرب بمثلها:

أولا: المقطع Syllabe

إن المقطع من الوحدات الدراسية التي اهتم بها المستشرقون اهتماما بالغا. حتى لا تكاد تخلو دراسة عروضية من ذكر المقطع: من حيث الطول أو القصر، أو الانفتاح أو الانغلاق، أو النبر أو عدم النبر.

وإذا عدنا إلى كتابة فايل Weil فإننا نجده يشير إلى المقاطع كثيرا. ففي حديثه عن الزحاف قال: «العروض ووحدته الزمانية ـ هي المقاطع اللغوية ـ لا يمكن أن يتصرف في طول المقطع إلا تصرفا يسيرا»(١٠) ثم يقول: «إن المقطع المتحرك (صامت وحركة) يتطابق مع ما نسميه المقطع القصير، والصامتين الأول منها متحرك والثاني ساكن يتطابق أيضا مع ما نسميه المقطع الطويل»(١١).

ومسألة المقطع تصبح حسب اجتهاد فايل أمرا واقعا يستند إليه جملة من العروضيين المحدثين. إذ ألمح فايل Weil أن الشرط الأساسي لنظام الخليل هو تجميع المقاطع Syllabes المحايدة حول اللب الإيقاعي لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحتوي أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع. وكذلك كان نظام الخليل.

ولا غرو أن نجد رأي فايل Weil سندا من بعض المنظرين العروضيين العرب المحدثين كالدكتور سيد البحراوي الذي جاء في أطروحته للدكتوراه: «برغم أن الخليل بن أحمد ـ مثل غيره من اللغويين القدماء ـ لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بمسألة المقطع هذه»(١٢).

كما يؤكد ذلك الدكتور تمام حسان مشيرا إلى ما ذهب إليه فايل: «والمقاطع تعبيرات عن تسق منظم من الجزئيات التحليلية، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام، أو وحدات تركيبية، أو أشكال وكميات معينة... ولقد بنى العروضيون من العرب مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرة على مايبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة، ووضعوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (حركة) و(سكون) ودلوا على الحركة بشرطة وعلى السكون بدائرة»(١٣).

ومن ذلك يمكن مقابلة مصطلحات العروض العربي بالمقطع الذي حاول المستشرقون توظيفه كمصطلح في إطار علم العروض:

السبب الخفيف: لم (- 0) مقطع طويل.

السبب الثقيل: أر (- -) مقطعان قصيران.

الوتد المجموع: على (-/- 0) مقطع قصير + مقطع طويل.

الوتد المفروق: ظهر (- 0/-) مقطع طويل + مقطع قصير.

الفاصلة الصغرى: جبل (- - -/ 0) مقطعان قصيران + مقطع طويل.

الفاصلة الكبرى: سمكة (- - -/- 0) ٣ مقاطع قصيرة + مقطع طويل.

وعن تلاؤم المقاطع في نسق تنظيمي وما جاء به الخليل منذ القديم وتوضيحا للمقطع الصوتي عند علماء الأصوات، يقول الدكتور أنيس: «وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر، وظهر لهم جليا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى الحركات: القصيرة كالفتحة والضمة والكسرة، والطويلة كألف المد، وياء المد، وواو المد. وعلى هذا فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة»(١٤).

ويمكن تطبيق هذا على كل التفعيلات الخليلية الثمانية. فإذا رمزنا للمقطع القصير بـ (ق) وللمقطع الطويل بـ (ط) فستكون كالتالي:

فعولن : (ق + ط + ط).

فاعلن : (ط + ق + ط).

مفاعيلن : (ق + ط + ط + ط).

فاعلاتن : (ط + ق + ط + ط).

متفاعلن : (ق + ق + ط + ق + ط).

متفاعلتن : (ق + ط + ق + ق + ط).

مفعولات : (ط + ط + ط + ق).

وقد يحدث بدخول بعض الزحافات أن يتغير نظام المقاطع القصيرة والطويلة مع زحاف القبض في تفعيلتي البحر الطويل، أو مع الخبن في تفعيلتي البحر البسيط. ولقد لاحظ ـ هذا ـ فايل دون أن يعطيه كبير عناية كقوله: «والزحافات كما يشير الاسم هي تغيرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميز للوزن قويا. وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين. وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف وهي تحدث تغيرات ثانوية، تغيرات ضئيلة في الكمية فحسب وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس المواضع، ولكنها متغيرة ومتباعدة»[١٥].

وقد يكون لعدم اهتمام فايل بالتغيرات التي تؤثر في إيقاع الوزن بسبب الزحاف رأي يخص القوافي في الإنشاد وذلك أشار إليه سيبويه قديما. كما تطرق إليه اللغويون وأبرزوا دور الترنم والإنشاد في إخفاء ثغرات النقص الناجمة عن الزحاف في شكل (الساكن أو الحركة) ولقد ذكر ذلك أيضا الدكتور عبدالله الطيب حين قال عن الشاعر: «ويقدر في نفسه سكتات بعض المقاطع أو فجوات زمانية تحل المقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب. وهذا التقدير للسكتات والفجوات من جانب الشاعر هو الذي سماه الخليل وأصحابه بالزحاف»[١٦].

وهناك رأي الدكتور عوني عبدالرؤوف الذي يبرز دور الإنشاد في التخفيف من وطأة الزحاف في قوله: «إن هذا الشعر كان ينشد إنشادا وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التي كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد»[١٧].

وهذا يخالف خلافا بينا ما تحدثه العلل من تغيرات ولقد أدرك ذلك فايل Weil حين تحدث عن العلل والأوتاد إذ قال: «إذا وقعت ـ يقصد العلل ـ وجب أن تتكرر دائما بانتظام في الشكل نفسه، والمواقع نفسها في كل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر»[١٨].

ويقول في الصفحة الموالية: «تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطري البيت القدم الأخيرة (العروض والجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضروب) وهما جزءان مميزان في إيقاع الشعر دائما من خلال كلا المصطلحين الخاصين»[١٩].

ومادام للوتد (مجموعا أو مفروقا) صلة وطيدة بالمقطع. ومادام الوتد مقطعا قد تلحقه العلل، فإن فايل Weil زاد في توضيح العلل والزحافات بقوله: «والعلل على النقيض تماما من هذه الطبيعة (أي طبيعة

الزحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت، وتحدث ـ كما يدل الاسم ـ فيها تغيرات قوية، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية فهي تغير الإيقاع النهائي لكل من شطري البيت تقريبا وعلى الأخص نهاية البيت. ومن ثم تفصل بوضوح عن أقدام الحشو، وحيث إنها عكس الزحافات وتختص بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائما».

وهكذا يلاحظ مدى تعامل الاستشراق مع المقاطع تأثرا بالوزن في الشعر العربي الذي يعتمد كليا، المقاطع كوحدات بنائية للوزن. ونجد ذلك في اللغة الفرنسية.. كما نلاحظ ذلك في الشعر الإنجليزي المعاصر إذ يحاول معظم الشعراء الإنجليز المعاصرين نظم أشعارهم على أساس حساب المقاطع الصرف. وإن كان نجاح هؤلاء رهينا باستعمال النبر والكمية والوقف بما في ذلك التفعيلات ضعيفة الشد.

ومع ذلك فالنظم وفق هذا يكون مقطعيا Versification كما هو في النظم الفرنسي ومن ذلك «هذان الشطران من البحر الاسكندري» vers Alexxandrin

C'était pen dant l'hor reur

d'u ne pro fon de nuit

ونلاحظ ستة مقاطع في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثاني كما نلاحظ التساوي البين بين المقاطع. كما هناك نظم آخر على أساس المقاطع غير المتساوية فيهمل العدد ويعنى بالقياس، ويسمى هذا النوع بالنظم القياسي versificacion métrique وقد مارسه قدماء اللاتين واليونان(٢٠).

وبذلك يتضح أن الكم له دور مهم في النظام الصوتي العربي وإن حاول بعض الدارسين المحدثين إعطاء الأهمية للنبر على حساب المقطع دون مراعاة خصوصيات النظام الصوتي العربي.

وسنتطرق إلى ذلك خلال حديثنا عن النبر.

ثانيا: النبر Accent metrique

إن دراسة الإيقاع في الشعر الغربي تعتمد النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية.

فالإيقاع مجموعة من الأزمنة النغمية محدودة في أدوار متساوية، تدرك عن طريق الطبع السليم، وبالتالي فالإيقاع رهين بالوزن. ولاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمى بالنبر Accent metrique وهذا ما عني به المستشرقون في دراسة العروض العربي.

إلا أن ما يثير الاهتمام هو عدم انشغال العروضيين العرب بالنبر. فهل ذلك يعود إلى مدى شيوعه بينهم خاصة في رقصهم وغنائهم وعزفهم؟!

يبدو الأمر غريبا! خاصة إذا أمعنا النظر في الكلمات العربية. فإننا سنلاحظ أن النبر واضح لأنه وظيفة الميزان الصرفي. بل إن مسافة النبر المتساوية والمتعددة، تخلق وزنا وذلك ما يسمى بالإيقاع.

فما هو السبب الذي جعل العروضيين العرب القدامى يغفلون عن ذلك؟

إن باحثا معاصرا هو الدكتور تمام حسان يجد أن دراسة النبر في اللغة العربية الفصحى تتطلب المجازفة: «إن دراسة النبر ودراسة التنغيم في العربية الفصحى تتطلبان شيئا من المجازفة. ذلك لأن العربية الفصحى

لم تعرف هذه الدراسة في قديمها . ولم يسجل لنا القدماء شيئا عن هاتين الناحيتين»[٢١] ولم يكن الدكتور تمام حسان وحده ، من اللغويين ، الذي يصرح بهذا . فإننا نقرأ أيضا للأب خليل أده اليسوعي قوله حول النبر: «إني لم أر لهذا الأمر ذكرا في المؤلفات التي أخذت عنها . لعل العرب لم يحتاجوا إلى هذه النقرة القوية للتمييز بين أدوار إيقاعاتهم لأنها تنتهي بفواصل أطول من الأزمنة الواقعة بين نقرات الجملة ، فيسهل على السامع إدراك أوائلها»[٢٢].

وبغض النظر عن كل هذا وغيره . فإن النبر كان معروفا ومتداولا عند العرب بحكم لغتهم ، التي يعد النبر من خصائصها ، وبحكم استعماله عند القراء والمغنين : برفع الصوت على أحد مقاطع الكلمة كالتشديد في الصوت عند النطق . والدليل على معرفة العرب للنّبر ما ورد في كتاب الأغاني : عن مالك بن أبي سمح قال : إني سألت يوما ابن سريج عن قول الناس . فلان يصيب وقد لا يخطىء . وفلان يحسن ، وفلان يسيء . فقال : المصيب المحسن من المغنين هو الذي يشبع الألحان ، ويملأ الأنفاس ، ويعدل الأوزان ، ويفخم الألفاظ ، ويعرف الصواب ، ويقيم الأعراب ، ويستوفي النغم الطوال ، ويحسن مقاطيع النغم الطوال ، ويحسن مقاطيع النغم القصار ، ويصيب أجناس الإيقاع ، ويختلس مواقع النبرات ، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات»[٢٣].

إذن فالمعرفة بالنبر كانت تامة . وإن أحجم اللغويون والعروضيون العرب القدامى فلم يوفّوا النبر حقه من العناية والاهتمام . فليس ذلك عن جهل أو تجاهل ، فلقد حدث في علم العروض ـ نفسه ـ ما يشاكل هذا . إذ يلاحظ الأب خليل أده اليسوعي : «إن علم العروض لا يطلعنا على إيقاعات الأبحر ولا يذكر قط قياسات الأزمنة ، وطرق تنسيقها ، إنما يكتفي بإظهار الترتيب الذي يجب حفظه بين الأحرف الساكنة والمتحركة . حتى يتألف منها كلام يلذ مسمعه فكأنه بسط لنا مادة الإيقاع وطوى صورته»[٢٤].

بعد هذا نجد أن الاستشراق ، يهتم في دراسة العروض العربي انطلاقا من النبر.

والنبر نجده في اللغات الغربية كالفرنسية . يعرف بالزمن القوي temps fort وهو عبارة عن نقرة قوية في أول الأدوار تمييزا بين دور وآخر . مادام الإيقاع حصيلة أزمنة متناسبة يحدها النقر وتتعاقب بأدوار متساوية . كما نجد له اسما آخر مطابقا في المعنى لما هو معروف عند العرب Accent métrique ولعل من أهم المستشرقين الذين اهتموا بالنبر في الشعر العربي فايل Weil ولقد جاء اهتمامه وليد دور الوتد في الوزن خاصة وأن الوتد ـ حسب رأيه ـ ثابت . فلم يمنعه ذلك من افتراض مفاده ، أن الخليل ميز مواقع النبر فسماها أوتادا ، إذ يقول : «وليس من شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التركيب ـ يقصد الوتد ـ هو السبب في الإيقاع النغمي في الشعر ، ومن ثم لا يجيز إطلاقا أن يصيبه أي تغير ما . وإنما يطرأ التغيير على ما جاوره من أصوات أخر . ونظرة فاحصة على أنواع الزحاف والعلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التكوين»[٢٥].

ويلاحظ أن ما ذهب إليه فايل Weil يعتريه بعض النقص والخلط .

ذلك أن من العلل ما يظهر في أول البيت وإن كان غير لازم : كالخزم والخرم ثم إننا نلاحظ أن العلل التي تصيب الوتد : كالقطع والبتر والصلم والحذذ إنما تقع في آخر البيت ، بل إن الأصلم والاحذ قد يؤديان إلى زوال الوتد ، ولهذا لا ينبغي اعتبار الوتد ثابتا خاصة في القافية .

أما من حيث اعتبار الوتد مصدر النبر:

–الوتد المجموع (- - 0) الذي يتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل منبور (- / / 0).

– والوتد المفروق (- 0 -) الذي يتكون من مقطع طويل يليه مقطع قصير (- 0/ -). فإننا نلاحظ أن النبر لا يقع على الأوتاد منعزلة، بل في إطار تركيب هو التفعيلة أو التفعيلات.. وفضلا عن ذلك فإن التفعيلة قد تعرف النبر اللغوي. وإذا تأتى ذلك فإن الأسباب أيضا تعرف النبر في إطار تركيب التفعيلة المقطعي ولا يمكن تجريد كلمات مثل: (لم ـ عن ـ من ـ دع..) من النبر. لقد عرف الدكتور أنيس النبر بأنه: «نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد»(٢٦) بينما يعرفه الدكتور كمال أبو ديب بأنه: «فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو أثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة»(٢٧).

ومع ذلك، فإن فايل Weil قد خصص صفحات للحديث عن النبر. فكان سباقا إلى الإعلان أن الخليل اعتمد في بناء البحور على أسس خاصة لا تخرج عن إطار النبر. وذلك ما أقر به جملة من الدارسين المعاصرين العرب.

بل إني ألاحظ أن من عارض فايل Weil بشدة خاصة الدكتور كمال أبو ديب. فإنه لم يتردد في أن يقول: «ثمة حقيقة يجب أن تؤكد، هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي»(٢٨) ويوضح أكثر معلقا في نفس الصفحة: «ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد».

وفي هذا إقرار بالفضل لفايل Weil في دراسة العروض العربي انطلاقا من النبر وإن حاول أبو ديب ـ مع ذلك ـ أن يغمط فايل Weil حقه في أمور أخرى(٢٩) غير أن فايل Weil حين عمد إلى النبر، لم يكن ذلك بمحض مصادفة بل إن الشعر الغربي يعتمد النبر كوزن صرف. فمثلا في الإنجليزية يقول (ج. س. فريزر): «إن أول الأوزان في الإنجليزية وأقربها إلى طبيعة اللغة هو وزن النبر الصرف. تضم الأبيات من وزن النبر الصرف عددا متساويا من النبرات، من نوع نبر المعنى وبالدرجة الأولى، ولكنها لا تضم بالضرورة عددا متساويا من المقاطع كما أنها لا تنقسم إلى تفعيلات.

... إن نمط النبر في الكلام الطبيعي أو النثر غير المتكلف كما تجده في الشعر الأنجلوسكسوني أو شعر تواتر الحروف الأولى في الإنجليزية الوسطى»(٣٠).

ومن أجل ذلك كله ظل فايل Weil يعتقد أن الخليل بنى علمه على أساس خفي لم يصرح به إذ يقول:

«وعلى الرغم من أن الخليل والنحويين العرب أيضا لم يهتموا بضغط الكلمة الذي لم يعبر عنه كتابة على الإطلاق، وكذا لم يستخدم أي مصطلح دال على هذه السمة الصوتية إلا أنه يجب على المرء أن يعتقد أن الضغط الإيقاعي الذي يسود الأبيات وتلحظه الأذن على نحو ملح للغاية أكثر من ضغط الكلمة المعتاد في الكلمة المستعملة في النثر»(٣١).

وإذا كنا قد أدركنا أهمية المقاطع في الشعر العربي سابقا فإننا نلاحظ أن النبر أو الارتكاز، لا يقل أهمية. وبذلك فالشعر العربي يجمع بينهما في نسق قد نصفه بالتساوي الزمني للمقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة، ومقطع قصير وآخر منبور. ومن خلال هذا وذلك ينشأ الإيقاع... وذاك ما يراه المستشرقون. وإن كان من

الدارسين العرب المعاصرين من يعتبر النبر غير ذي أهمية أساسية في اللغة العربية . إذ يقول الدكتور شكري محمد عياد في كتابه (موسيقى الشعر العربي) صفحة ٣٩ «إن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها» . بل يذهب إلى أبعد من هذا في تحد لتلاميذ المصادر الغربية والاستشراق بصفة خاصة . ويقرر أن القائلين بالأساس النبري لإيقاع الشعر العربي مطالبون بإثبات : «أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية أو -بتعبير سابير- صفة حركية في نظامها الصوتي -ويؤكد عياد أيضا- أن أحدا ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها في الدراسات السابقة التي تناولها في كتابه» ص٥٣ .

ويؤيد هذه المقولة بكثير من الحماس الدكتور سعد مصلوح في مقاله «المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي» إذ يقول :

«وتلكم مقالة حق ، نضيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ومن بينها كتاب أبوديب» ويقصد (البنية الإيقاعية في الشعر العربي)[٣٦] فهل نستخلص من هذا أن الدراسات الاستشراقية للعروض ، وما تلاها من دراسات وأبحاث لتلامذة المستشرقين التي اعتمدت النبر والمقطع والإيقاع والتنغيم . . . لم تصل إلى المبتغى؟

إن الحقيقة التي لا مراء فيها ، أن هذه الدراسات والأبحاث ، أثرت وجوه الإدراك بعلم العروض أيما إثراء . . خاصة وأنها اعتمدت مناهج حديثة كتوظيف المصطلح اللساني ، ومجال الصوتيات phonetics et phonology فضلا عن أبعاد الدرس النفسي الفيزيقي psycho-physics أو فيما يتعلق بالمعطيات الفنية السمعية pohycho Acoustic واستعمال القياسات والأجهزة في المختبرات للتعرف على ما يسمى بالفون phone .

إلا أن الخطأ القاتل لم يأت من إيجابيات وسائل البحث العلمي المعاصر ، بقدرما جاء بالدرجة الأولى من نقص في المنهجية المتبعة التي لم تهتم بخصوصيات الشعر والعروض العربيين .

فكانت العملية عند المستشرقين أو عند تلامذتهم من الباحثين العرب . تنزع نزوعا إلى الإسقاط ومحاولة حشر الأطروحة العروضية في قوالب غربية جاهزة . حتى إننا نجد من يميز بين الوزن والإيقاع بشكل غريب ، كما فعل أبوديب في كتابه : (البنية الإيقاعية للشعر العربي) ص ٢٣٠ و٢٤٠ . إذ يقول بلغة يصعب فهمها أو تأويلها : «يحدد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث بأنه التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا ، لها حدّان واضحان : البدء والنهاية ، يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى (السطر والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا للشطرين)» .

«أما الإيقاع فهو شيء آخر ، إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعا لعوامل معقدة الإيقاع . إذاً فهو حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني حتى تكتسب فئة من نواة خصائص الفئة أو الفئات الأخرى» .

بل ذهب د . كمال أبو ديب أبعد من هذا معتمدا على النبر الذي استقاه من المصادر الغربية ، فتأثر به تأثرا كبيرا . الشيء الذي جعله ينتقد العروضيين العرب لا لشيء إلا لأنهم أهملوا النبر .

وذلك قوله: «إن العروضيين العرب بعد الخليل، العقل الفذ، أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي تقني ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة» ص ٢٣٠.

وهذه -كما نلاحظ- مقولات الاستشراق الذي يؤمن بأهمية النبر في دراسة العروض العربي. ولقد رأينا -سابقا- رأي فايل Weil في اعتبار الوتد وحدة نبرية خالصة. فالدارسون المحدثون العرب -في أغلبهم- تعاملوا مع علم العروض العربي بآراء غربية فلم يقدموا جديدا بقدر ما أثقلوا كاهل هذا العلم الأصيل، بأشياء غريبة، خاصة حين عمدوا إلى رائده الأول[٣٣] فحاولوا إنطاقه بما لم يقله، ضربا من التأويل والتخمين كما فعل فايل Weil نفسه في كتابه (العروض).

ثالثا: الإيقاع* Rhythme

يرى بعض الدارسين العرب المحدثين، تأثرا بالدراسات الغربية أن الإيقاع حصيلة طبيعية لاتحاد الكم: (توالي المقاطع القصيرة والطويلة) والنبر. بل إننا نجد بعض الباحثين قد وظفوا مصطلحي النبر والإيقاع على أنهما مترادفان. إلا أن النبر والكم يشكلان اتحادا وامتزاجا ينجم عنه الإيقاع. وقد عبر عن ذلك الدكتور كمال أبو ديب:

«الكم بشكل عام كتلة حركية لا تخلق إيقاعا، ويحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية وتركيبها الموسيقي في حقول موسيقية لها خصائصها المنفردة، والنبر عنصر الحيوية في الإيقاع، لا يأتي اعتباطيا، برغم الحرية الكبيرة في تحديد مواقعه فإنه جذريا يرتبط بكم من كتل الحركة لارتباطه بالتتابع الأفقي لتراها المؤسسة بكليات أخرى، النبر يقع على كتلة كمية، ويؤدي دوره الموسيقي عن طريق تنظيم هذه الكتلة وتشكيلها في عبارات موسيقية الإيقاع. إذاً هو تفاعل للنبر والكم»[٣٤].

وإن أبا ديب لم يستخلص هذا من عنده بل هو في ذلك يجاري آراء المستشرقين الذين عمدوا إلى دراسة العروض العربي انطلاقا من المقاطع والنبر والإيقاع. فإننا نجد (كانتنو) يعرف الإيقاع باختصار شديد بأنه: «تردد ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات مدى متشابه»[٣٥].

وإننا نجد آراء الباحثين العرب المحدثين تكاد تتحد في هذا المجال، لمدى تأثرها بآراء المستشرقين خاصة، وآراء علماء الأصوات الغربيين عامة: كالدكتور إبراهيم أنيس، والمرحوم الدكتور محمد مندور، والدكتور محمد النويهي، والدكتور كمال أبوديب.

فلنتأمل كيف يحدد مندور دور النبر والمقطع في تحديد الإيقاع: «أما الشعر الكمي فقد أحس القدماء بأن مجرد عودة مقطع طويل بعد مقطعين قصيرين. مثلا لا يكفي لإيضاح الإيقاع، فدلونا على أن هناك ارتكازا شعريا يقع على مقطع طويل في كل تفعيل ويعود في الموضع نفسه تقريبا من التفاعيل الأخرى»[٣٦].

ولقد كان فايل Weil من قبل، قد أكد هذا جاعلا من الوتد المكون من مقطع طويل منبور، ومقطع

* أورد Seymour chatman جملة من التعاريف للإيقاع في كتابه: (A theory of Meter) Mauton and co 1965, p: خاصة في الفصل: 17-29 the nature of rhythm.

قصير، الإيقاع الجوهري، ولنتأمل ما كتبه فايل Weil عن أهمية الوتد في عروض الخليل، بل في دوائره أيضا، لندرك أن دراسة العروضيين المحدثين العرب لم تخرج عن إطار الدراسات الاستشراقية المتأثرة بـ (النبر والمقطع والإيقاع) يقول فايل Weil :

«وبما أن هدفه (يقصد الخليل) كان القمم الإيقاعية في الأوزان المختلفة التي أحست بها أذناه في حالات منتظمة كتلك التي أشرت إليها في البحور السابقة ـ وهذا يعني أن مقاطع الأوتاد غير المتغيرة كنويات إيقاعية لأوزان ثابتة غير منفصلة ـ كان عليه أن يركز أولا على النظام المتسق الكامل للدوائر، وأن يقبل القول بأن كل أجزاء الأوزان لها شكل نموذجي غير متغير. وعلى هذا النحو استطاع أن يصل إلى علاقة وثيقة بين كلا العنصرين الوزنيين مع بعضهما في كل دائرة على حدة».

ويقر الدكتور سعيد بحيري حقيقة ما ذهب إليه فايل Weil بقوله: «فالإيقاع يتشكل من الكم الناتج عن تتابع المقاطع الطويلة والقصيرة على أبعاد زمنية متساوية، ومن النبر أو الارتكاز الذي يحدثه هذا الجوهر الإيقاعي أو الوتد في مصطلح الخليل»(٣٧).

بل إنني من خلال البحث عن مدى استفادة العروضيين المحدثين العرب من الباحثين المستشرقين في إطار دراسة العروض العربي. وقفت على تعريف للإيقاع في مقال بمجلة (المشرق) نشر سنة ١٩٠٠. وحين تفحصت المراجع وجدت الكاتب: (الأب خليل أده اليسوعي) قد استفاد من مستشرقين: كالبارون: كارا دي فو (Cara de vaux) الذي ترجم: (الرسالة الشرفية في النسب التأليفية لصفي الدين عبدالمؤمن البغدادي)، وذلك إلى الفرنسية.

وكوسغارتن Kosegorten الذي ترجم رسالة الفارابي في علم الأدوار. هذا فضلا عن المستشرقين غويار guyar وهرتمن.

إذن لا تعجب حين تجد مقالة تحت عنوان (الإيقاع في الشعر العربي) مع بداية هذا القرن قد عالجت قضية الإيقاع، ولكن بمنظور استشراقي غربي محض. إذ يقول الأب خليل أده:

«الإيقاع جملة أزمنة متناسبة محددة بالنقر تتعاقب بأدوار متساوية فلابد للسامع أن يميز هذه الأدوار بسهولة ولذلك اعتادوا أن ينقروا نقرة أشد في أوائل الأدوار فسموا زمن هذه النقرة الأولى (الزمن القوي) Ictus temps fort، والزمن القوي لا يختص بإيقاع الغناء فقط بل يكون في إيقاع الشعر أيضا. فإن المنشد يشدد المقطع الذي يقع عليه هذا الزمن القوي وهذا التشديد يدعوه الفرنج Accent metrique توافقه عندنا لفظة (النبرة)»(٣٨).

ومن خلال كل ما سبق يمكن القول: إن للإيقاع ارتباط بالشعر والعروض وهو بالتالي قابل للتعريف، ومن ثم قال شاتمان Chatman: «الوزن نوع والإيقاع جنس» ولعل هذه أمثل علاقة توضيحية بين الوزن والإيقاع لأنها لا تقبل صيغة التماثل والتناظر: إذ يصبح الوزن بالضرورة إيقاعا ولكن ليس كل إيقاع وزنا.

وجهة نظر

لعل من المفيد أن ننتهي إلى وجهة نظر خاصة هي ثمرة هذا البحث. فنلاحظ أن دراسة العروض العربي، ينبغي أن تنطلق من مسلمات لا مناص منها. ومفادها أن للعروض في الشعر العربي خصائص مميزة. لا

ينبغي بحال من الأحوال أن تخضع لإسقاط أو مقارنة بما ليس لها به صلة، كالشعر والعروض الغربيين. علما منا أن وجه المقارنة غير مستحب حين تنعدم وجوه التقارب أو التماثل والتناظر.

حقا، إنه في إطار الأدب المقارن.. يمكن إجراء صيغ للمقارنة الهادفة، دون إسقاط أو ادعاء نمطية واتباعية للفعل العروضي.. أو اتخاذ طريقة تحليلية بغية إخضاع المادة العروضية لأحكام غاية مستهدفة سلفا، لا صلة لها بالعروض العربي. وهذا لا يعني ـ قطعا ـ أن خصوصية هذا الأخير، تنفي وقوعه في ملتقيات التشابه والتقاطع والتطابق.. مع ما عند الغير. ولقد لمسنا هذا في بعض الدراسات التي تعمد إلى المقارنة الخالصة دون إجحاف أو إسقاط.. كالدراسات التي أجراها مع بداية هذا القرن في مجلة المشرق الأب خليل أده اليسوعي خاصة فيما يتعلق بالإيقاع في الشعر العربي، إذ حاول أن يوضح الأشكال في قضية الوزن والإيقاع محددا العلاقة الرابطة بينهما، منتهيا إلى بعض نقط التلاقي والتشابه بين ما عندنا وما عند الإفرنج، وذلك قوله: «من الممكن وقوع اختلاف في البحر دون اختلاف الإيقاع. وهذا ما أراده العروضيون بوضعهم دوائر فن العروض. فإن لكل دائرة إيقاعا واحدا يشمل عدة أبحر على حسب عدد الفقرات. قال القديس أغوسطينوس في تأليفه عن الموسيقى: «كل بحر إيقاع وليس كل إيقاع بحرا». لأن الإيقاع هو توالي أدوار لا يحد عددها، وأما البحر فإنه يتضمن عددا معلوما من هذه الأدوار ولذلك سماه القدماء بالقياس. (ثم يضيف) إذا قابلنا هذا الإيقاع بالأوزان الشائعة في الغناء الفرنجي وجدنا أنه هو الوزن المسمى عندهم بالمثلث mesure à trois temps لأن سريع الهزج عندهم بمثابة بقصرة croche»[٣٩].

وهكذا ينبغي التركيز على شيء مهم في البحث العلمي. ذلك أن الطريقة والمنهجية حين لا تستند في خطواتها لخصوصية المادة المدروسة.. لا تقدم شيئا ذا أهمية بقدر ما تحاول خلق استئناس بمادة ما تنفك أن تنبو عنها وتجافيها.

فأحيانا كثيرة تمدنا مادة الدرس بخصوصياتها.. الطريقة الخاصة، والمنهجية الصائبة... التي تمكن من الوصول إلى النتائج الباهرة. وهذا ما لم تسع إليه معظم الدراسات الاستشراقية أو بعض الأبحاث المعاصرة للعروضيين العرب. إلا الذين عمدوا ـ فقط ـ إلى تفسير العروض العربي دون البحث والاجتهاد في إطاره كما فعل فايل Weil في مادة العروض في الموسوعة الإسلامية.

ومن ثم كان من الواجب العودة إلى خصائص العروض العربي في ربط وطيد بالنظام الصوتي الخاص به.

إن اعتماد النبر كأساس للوزن، دليل على عدم سلامة منهجية البحث. والدليل على ذلك أن قواعد النبر تختلف وتتباين من قطر عربي لآخر. بل إنها لتختلف من رقعة لأخرى في القطر الواحد.

فكيف يكون هذا الاختلاف الكبير، ثم يتوحد وزن، كوزن البحر الطويل مثلا، منذ غابر الأزمان؟!

لو كان العروض على أساس نبري، لكان للبحر الطويل عدة أوزان لا تحصى. فما بالك بأوزان البحور الأخرى؟!

ثم كيف يمكن رصد الإيقاع في الشعر العربي انطلاقا من النبر؟

إننا لا نطمئن إلى جدلية سلبية مفادها، أن النبر فاعل أساسي في الإيقاع الشعري. خاصة وأننا لا نجد في

دراسات وأبحاث السلف من اعتمد ذلك، وليس الأمر منهم صادرا عن جهل أو إغفال.. فلقد سبقت الإشارة إلى نص من الأغاني ذكر فيه النبر.

ولكن ما ينبغي الوقوف عنده، وقفة متأنية، هو الفاعلية المطلقة في النظام الصوتي العربي، الذي يجعل العربية نسقا كميا.

ولنمعن النظر في العلاقة النظامية التي يقيمها ابن جني في كتابه: (سر صناعة الإعراب) بين طوال الحركات وقصارها: «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين وهي الألف والياء والواو. فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهي الفتحة والكسرة والضمة.

فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو. وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة.. ويدلك على أن الحركات أبعاض الحروف، انك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه»[٤٠].

وفضلا عن هذا يأتينا د. سعد مصلوح من العروضيين المعاصرين بثلاثة أدلة تؤكد خصوصية النظام الصوتي العربي واعتماده الكم كأس فاعل.

– الدليل الأول، هو كون الكم موقعيا فاعلا على المستوى الصرفي في الحركات ومثاله: شدَّ/ شادَّ، قتل/ قاتل، قُتل/ قوتل.

– الدليل الثاني، يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف ومثاله:

عدا/ عدّى، كلم/ كلّم، بدر/ بدّر.

الدليل الثالث: هو كون الكم موقعيا فاعلا على المستوى الصرفي في الصوامت ومثاله: كسر/ كسّر، قتل/ قتّل[٤١].

ولهذا يلاحظ أن السلف اهتموا بكل ما له تأثير على النظام الصوتي: الكم، والهمس، والجهر، والتفخيم، والترقيق، والشدة، والرخاوة.. وتقسيم المد في قراءة القرآن إلى واجب وجائز ثم إلى منفصل ومتصل.. بينما لم يستوقفهم النبر.

ومن ثم «لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا، وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري لانفكاك الجهة بينهما إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنا»[٤٢].

وبالعودة إلى دائرة المعارف الإسلامية الطبعة الجديدة ص ٦٩٣ مادة العروض سنجد تصريحا واضحا بينا لجونبولد فايل[٤٣] يكشف فيه بجرأة خطأ الاستشراق في دراسة العروض العربي انطلاقا من منهج الأعاريض الأوروبية. وكيف أنهم انتهوا إلى خلط لا يمت للحقيقة بصلة، إذ يقول: «لم يعتمد المستشرقون الأوروبيون كلية على علماء العروض العربي، لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم، فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر، وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام معقد من التغييرات المقبولة. يضاف إلى هذه التعقيدات أن تصور علماء العرب، والطريقة التي يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية، ظلت

غريبة عنا نهائيا. فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج، من خلال التغيرات التي تصيب حروف كلمات البيت، بينما كنا نحن متعودين على شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر، في كل اللغات، عن طريق خصائص مقاطعها. ولم نجد في نظام العلماء العرب أي إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم. وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شيء منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي.. إذا كان كميا محضا، أم أن النبر كان له دور في تكوين إيقاع هذا الشعر، وقد كان لنا ميل على العموم إلى عدم الاهتمام بهذا النظام، ولم نستعمل مصطلحاته إلا على مضض».. وهكذا يكون قد شهد شاهد من أهلها!

فضلا عن سلبية منهج البحث الذي سار عليه جل المستشرقين، فقد سقطوا سقطة مميتة حين عمدوا إلى الأعاريض الأوروبية دون أن يأخذوا بعين الاعتبار خصائص الشعر العربي ومقوماته الاصطلاحية العروضية. التي ظلوا يجهلونها مادام ليس في «نظام العلماء العرب أي إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم» على حد تعبير فايل Weil.

إلا أن الإشكال ليس في هذا. وإلا لكان علماء العروض قد أفاضوا واستفاضوا في الحديث عن كل ما له صلة بالعروض. وحسبهم هذه المصنفات الكثيرة التي أوسعت العلم نقاشا وبحثا وترسيخا حتى تناولت الأبحر المهملة.. والأوزان التي كادت أن تدخل حكم الانقراض. فما بالك أن يهملوا مايقيد هذا العلم أو ما يوضحه... [44]

وقد كان الشعر عند العرب يحتل المكانة المرموقة والمنزلة الرفيعة. يقول ابن السراج في مقدمة كتابه (المعيار في أوزان الأشعار) مايلي: «فإن الشعر لما كان ديوان العرب، المثقف لأخبارها، والمقيد لأوزان كلامها، والمبين لمعاني ألفاظها، والمنبه على آدابها ومكارم أخلاقها، وكان حجة نرجع إليها في تفسير ما أشكل من كتاب الله تعالى، ومفزعا يلجأ إليه في بيان ما استبهم من حديث رسول الله (ص) رأيت أن العناية بمعرفة أوزانه مهمة في الدين، متعينة على كافة من يقوم بها من كافة المسلمين، لأن الجهل بالوزن يؤدي إلى تغيير اللفظ بتحريك ساكن، أو إسكان متحرك، أو تخفيف مشدد، أو تشديد مخفف، وذلك يبطل الشقة بكلماته، ويمنع الاستشهاد بلغاته لتعرضها للاحتمال عند من يجهل الوزن، وما كانت هذه سبيله فلا يجوز الاستدلال به، إذ ليس أحد محتملاته بأولى به من الآخر.

فلما رأيت ذلك مهما في الدين استخرت الله تعالى في إنشاء كتاب يرجع إليه في هذا الشأن، ويعتصم به عند إشكال شيء من الأوزان..»[45].

إذن، لم تكن الغاية عند القدامى من علماء العروض رهينة بتزجية الوقت. أو التسلية بأوزان لا طائل منها.. بل كان الأمر على غاية من الخطورة، ومن أجل ذلك انصب الاهتمام، وعقد العزم، وتفتقت الهمم والمواهب.. فأصبح هذا العلم كاملا متكاملا، عربيا أصيلا.

وإن كل الاجتهادات التي يأتي بها دعاة التجديد في هذا المجال. لا تعدو أن تكون أعاريض غربية، أو شبيهة بالغربية، أو مقتبسة منها.

وذلك هو الإشكال الحقيقي الذي تورط فيه المستشرقون حين حاولوا دراسة العروض العربي. وهو نفس الإشكال الذي يحاول تلامذة المستشرقين تطبيقه، لتجاوز النظام الخليلي، بل لتفجيره من الداخل، بغية إحكام التبعية المطلقة، حتى على مستوى العروض. وبداية الفتنة تشكيك في الخصائص والمميزات الذاتية.. بغية الاستلاب والذوبان في الذات الأخرى.

الهوامش

(١) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ـ الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف ـ ص ٧٦.
(٢) Goldziher, Aghandlungen zur Arabischen philologie, Leiden - 1896, S, 76 .
(٣) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ،ص ٧٦ النص العربي.
(٤) فصول ، العدد الثالث ،١٩٨٦ .
(٥) بدايات الشعر، ص ٥٥ ـ ٥٦ .
(٦) D. Aber crombie Studies in phonetics and linguistics, oxford univ. press.
(٧) كان فايل قد أعد لدائرة المعارف الإسلامية مقالة في العروض سنة ١٩١٣ في الطبعة القديمة.
(٨) عنوان الكتاب في الأصـل - Beyond the line, classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem
E.J. Brill, Leiden , 1982.
(٩) الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر العربي) ص ٣١.
(١٠) Weil, G. Grundriss und system der altrabischen, metren, weisbaden, 1958 - S. 25.
(١١) Weil, G. Grundriss, 1958 - S. 25.
(١٢) د. السيد محمد سيد البحراوي ـ في البنية الإيقاعية في شعر السياب، نحو منهج معاصر لدراسة الإيقاع في الشعر العربي ـ رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة القاهرة، ١٩٨٣ ، ص ٨.
(١٣) د. تمام حسان ـ مناهج البحث في اللغة ـ دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٤، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .
(١٤) د. إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر، ص ١٤٤ ـ ١٤٥ . يحاول استنادا إلى نظريات المستشرقين أن يصوغ الأوزان العربية والتعديلات الممكن إجراؤها عليها في صيغ منطقية ، الفصل الرابع ، ص ١٤٤ .
(١٥) الكتاب السابق، ص ٣٥ Weil , Grundriss
(١٦) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ٢/ ٨١٥.
(١٧) بدايات الشعر العربي، ص ١٦٨ .
(١٨) Weil, Grundriss - S- 25.
(١٩) Weil, Grundriss - S- 25-26.
(٢٠) الوزن والقافية والشعر الحر، (ج. س. فريزر) ، ص ١٤ .
Metre, Rhyme and free verse.
(٢١) مناهج البحث في اللغة ـ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ص ١٦٣ ـ ١٦٤ .
(٢٢) مجلة المشرق للأب خليل اده اليسوعي، العدد ٢٣ ، فاتح كانون الأول، ١٩٠٠ .
(٢٣) كتاب الأغاني، المجلد الثاني، صفحة ١٣٥ طبعة مصر.
(٢٤) مجلة المشرق، العدد ٢٢ (١٥ تشرين الثاني)، ١٩٠٠ .
(٢٥) بدايات الشعر، ص ٨٠ .
(٢٦) الدكتور إبراهيم أنيس ـ الأصوات اللغوية، ص ١٦٩ .
(٢٧) الدكتور كمال أبوديب ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٢٤٠ .
(٢٨) د. كمال أبوديب ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص ٤٦٢ .
(٢٩) تفصيل ذلك في مقال : «المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي» سعد مصلوح ، فصول ع ٩ ، ١٩٨٦ .
(٣٠) الوزن والقافية والشعر الحر Metre, Rhyme and free verse
(ج. س. فريزر) ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة ـ دار الرشيد للنشر.
(٣١) Weil, Grundriss 33-46-47.
(٣٢) فصول مجلد ٦ ، عدد ٤ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٠ .
(٣٣) هو الخليل بن أحمد الفراهيدي البصري ـ تجمع أمهات الكتب العربية القديمة أنه واضع علم العروض ـ انظر: طبقات الشعراء لابن سلام، ص ٩ ـ والبيان والتبيين للجاحظ ١/ ١٣٩ ـ وطبقات الشعراء لابن المعتز، ص ٩٥ ـ وتهذيب اللغة للأزهري ١/ ١٠ ـ وطبقات النحويين واللغويين للزبيدي، ص ٤٧ ـ والعمدة لابن رشيق ١/ ١٣٥ ـ ومعجم الأدباء لياقوت ١١/ ٧٣ .
(٣٤) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٣٠٦ .
(٣٥) دروس في علم الأصوات العربية، ترجمة صالح القرماوي، ص ١٩٧ .
(٣٦) د. محمد مندور ، في الميزان الجديد ، ص ٢٣٤ .
(٣٧) فصول ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠١ .

(٣٨) مجلة (المشرق) السنة الثالثة، العدد ٢٣، (١ كانون الأول، ١٩٠٠).
(الإيقاع في الشعر العربي)، الأب خليل إده، الصفحات ١٠٢٣ ـ ١٠٩٠.
(٣٩) مجلة المشرق للأب خليل إده اليسوعي، العدد ٢٣، ١ كانون الأول، ١٩٠٠ (الإيقاع في الشعر العربي).
(٤٠) أبو الفتح عثمان بن جني (سر صناعة الاعراب) ج ١، تحقيق مصطفى السقا، ط ١، ص ١٩.
(٤١) المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي: فصول. ع ٤ ـ ١٩٨٦، ص ١٩١.
(٤٢) المرجع السابق، ص ١٩٢.
(٤٣) جوتهولد فايل ـ Weil, G وحده انفرد بين المستشرقين في عدم إخضاعه العروض العربي للأعاريض الأوروبية أو قوانين الموسيقى النظرية وانصراف عمله إلى العرض والتحليل وتفسير فكرة دوائر الخليل.
(٤٤) ينظر: البارع في العروض لابن القطاع (مخطوطة خاصة)، تحفة الخليل في العروض والقافية لعبد الحميد الراضي ـ وعيار الشعر لابن طباطبا، والقوافي للأخفش والقوافي للتنوخي والوافي في العروض والقوافي للتبريزي، والوافي في نظم القوافي لأبي البقاء الرندي (مخطوطة خاصة) والمعيار في أوزان الأشعار للشنتريني.
(٤٥) المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي ـ لأبي بكر بن عبدالملك بن السراج الشنتريني الأندلسي ـ تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية ـ الطبعة الثانية، المكتب الإسلامي، ١٩٧١.

المراجع

(١) بداية الشعر العربي بين الكم والكيف ـ الدكتور محمد عوني عبد الرؤوف.
(٢) موسيقى الشعر العربي ـ الدكتور شكري عياد.
(٣) في البنية الإيقاعية في شعر السياب ـ الدكتور السيد محمد سيد البحراوي.
(نحو منهج لدراسة الإيقاع في الشعر العربي) رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعة القاهرة، ١٩٨٣.
(٤) مناهج البحث في اللغة ـ الدكتور تمام حسان ـ دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٧٥.
(٥) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ـ الدكتور عبدالله الطيب.
(٦) الوزن والقافية والشعر الحر (ج. س. فريزر) ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة.
(٧) كتاب الأغاني ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ طبعة مصر.
(٨) الأصوات اللغوية ـ الدكتور إبراهيم أنيس.
(٩) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ـ الدكتور كمال أبو ديب.
(١٠) دروس في علم الأصوات العربية ـ ترجمة صالح القرمادي.
(١١) في الميزان الجديد ـ الدكتور محمد مندور.
(١٢) سر صناعة الإعراب ـ أبو الفتح عثمان بن جني ـ تحقيق مصطفى السقا.
(١٣) فصول، العدد الثالث، ١٩٨٦.
(١٤) فصول، العدد الرابع، ١٩٨٦.
(١٥) مجلة المشرق ـ للأب خليل إده اليسوعي، العدد ٢٣، فاتح كانون الأول، ١٩٠٠.
(١٦) مجلة المشرق ـ للأب خليل إده اليسوعي، العدد ٢٦، (١٥ تشرين الثاني)، ١٩٠٠.
(١٧) Goldziher, Aghandlungen zur Arabischen philologie, Leiden - 1896, S. 76.
(١٨) D. Aber crombie Studies in phonetics and linguistics, oxford univ. press, 1965.
(١٩) Beyond the line, classical Arabic literary critics on the coherence and unity of the poem - E.J. Brill, Leiden, 1982.
(٢٠) Weil, G. Grundriss und system der altarabischen, metren, wiesbaden, 1958 - Encyclopedia of Islam - N - II, 1960.

شعر السميسر:

(أبي القاسم خلف بن فرج الإلبيري)

بنيونس الزاكي

عصره

يذكر المؤرخون أن الأندلس قد عاشت في القرن الخامس الهجري - عصر الطوائف - أحداثا بارزة كان أخطرها على الساحة السياسية سقوط الخلافة المروانية بالأندلس.

يقول الباحث «غرسية غومس»: «كانت قرطبة الأموية مركز توازن قلق. وعندما انهار صرح خلافتها انتثر عقد بلادها وتفرقت أيدي سبأ، وقام على أنقاضها رؤساء طوائف العرب وأمراء الجماعات البربرية وفتيان صقالبة القصور فتقاسموها فيما بينهم إمارات، وزالت مع ذلك التفرق القوة الموجهة للسياسة الأندلسية العامة، واختفى ماهو أخطر من ذلك، وهو المثل الإسباني الأعلى.»[1]

وقد كان لهذه النكسة السياسية رد فعل عكسي على الناحية الأدبية، ذلك بأن الحركة الشعرية انتعشت في هذا العصر انتعاشا كبيرا بسبب التنافس بين ملوك الطوائف الذين احتالوا على استمالة الشعراء إليهم، واستغل هؤلاء الحاجة الملحة إلى مدائحهم، وراحوا يغالون في الثمن، والملوك يخضعون لطالبهم، ويستجيبون لرغباتهم فنفقت سوق الشعر حتى صارت المقطوعة القصيرة ترتجل، فتبلغ بصاحبها إلى الوزارة، وهذا ما عبر عنه، الشقندي أصدق تعبير حين قال في رسالته الموضوعة في فضل الأندلس: «ولم تزل الشعراء تتهادى بينهم تهادي النواسم بين

الرياض، وتفتك في أمواهم فتك البراض، حتى أن أحد شعرائهم بلغ به ما رآه من منافستهم في أمداحه أن حلف ألا يمدح أحدا منهم بقصيدة إلا بمائة دينار» (٢)

ولم يكن هؤلاء الشعراء المادحون ـ من حيث أوضاعهم الاجتماعية ـ على مستوى واحد، بل كان منهم المبرزون الذين كتب لهم أن يرتقوا أعلى مناصب الدولة ويحظوا بالرواتب الضخمة، ومن كانوا منتمين إلى بلاط أحد الأمراء يتقاضون رواتب شهرية أو سنوية، وآخرون آثروا التطواف على قصور الأمراء مادحين متكسبين بأشعارهم. (٣)

وإذا كان ملوك الطوائف قد أمكنهم أن يضفوا على عروشهم المهزوزة هالة من العظمة المزيفة، بسبب ما أذاعه فيهم من الأمداح طائفة من الشعراء المتكسبين الذين أثروا ثراء فاحشا بعد أن ركبوا جناح الكذب والنفاق، وسلكوا درب الرياء والافتراء في تعظيم حكومات كانت عوامل الاندثار قد دبت فيها. إذا كان كل ذلك قد حدث، فإن هذا العصر لم يخل من شعراء صدقوا ما عاهدوا الله عليه، وزهدوا فيما بين أيدي هؤلاء الملوك، فسخروا أشعارهم لنقد المجتمع وسياسته الفاسدة، لا تأخذهم في الله لومة لائم. وقد كان هذا أمرا طبيعيا، ونتيجة حتمية لعصر فشا فيه الترف والفساد، وأثقلت فيه الكواهل بالضرائب التي كانت تؤخذ من الرعية قسرا لتوظف في سد ثغور فتحها هؤلاء الملوك على أنفسهم، أو لتسديد مرتبات الجند، أو الإنفاق على بناء القصور، فترتب عن ذلك كله شظف في العيش كابد ويلاته السواد الأعظم من الرعية. (٤)

وتقفنا المصادر التي أرخت لهذه الحقبة من تاريخ الأندلس على ثلة من الشعراء أقضوا مضاجع هؤلاء الملوك، وألبوا الناس عليهم، وأشهر هؤلاء شاعران، أولهما: فقيه زاهد جمع إلى ثقافته الإسلامية المتينة كفاءة أدبية بارزة هو أبو إسحاق الإلبيري، والثاني أديب شاعر ناقم على أوضاع عصره ـ عصرية وبلدية ـ وهو أبو إسحاق خلف بن فرج المنبوز بالسميسر.

حياته

على كثرة ما عنيت كتب التراجم ومعاجم الاعلام بالتأريخ للأدباء، فإن السميسر لم يحظ بترجمة تتقصى أبرز أطوار حياته، ولعل ذكره هكذا في زمنه كان كافيا للتعريف به لشهرته يومئذ، وقد اكتفى ابن بسام ـ وهو أقدم من علمناه اعتنى بالترجمة له وأوسع لشعره في ذخيرته ـ بأن أثنى عليه وأشاد بأدبه، فنعته بأنه «كان باقعة عصره، وأعجوبة دهره، وأنه صاحب مزدوج كأنه حذا فيه حذو منصور الفقيه، وأن له طبعا حسنا وتصرفا مستحسنا في مقطوعات الأبيات». (٥)

ولم تسعف أشعاره بما يمكن أن يستعان به على تركيب ترجمة له، سوى أنه كان يحيا حياة مضطربة لا يشوبها استقرار، ويعاني قلقا دائما لا يصحبه اطمئنان فضلا عن طموح كبير في تحقيق ذاته داخل مجتمع كانت أجواؤه كدرة لا يجلوها صفاء. وقد سلم من شعره أيضا مقطوعة يترجح بها. أنه قضى حياته عزبا، وهو فيها يحذر مما يترتب عن الزواج من التزامات، وبخاصة تكسب الأولاد الذي يورث هما وغما:

يمنعني من تكسب الولد ... علمي بأن البنين من كبدي
فإن يعيشوا أعش على ظلع ... وإن يموتوا أمت من الكمد
وإن أمت قبلهم تركتهم ... أهون بين الأنام من وتد

١ ـ شعره

كان السميسر من الشعراء الذين اشتهروا بالمقطوعات، وقلما جادت قريحته بقصيدة، ويبدو أنه غلب عليه ـ وأكثر شعره هجاء خاصة ـ حدة الطبع، وشدة القلق، وسرعة الانفعال، وهي صفات نفسية تحول ـ عادة ـ دون الإتيان بالمطولات الشعرية، وهو ما فطن له ابن بسام حين نبه على أن السميسر ذو طبع حسن، وتصرف مستحسن في مقطوعات الأبيات، وخاصة إذا هجا وقدح، وأما إذا طول ومدح فقلما رأيته أفلح.[٦]

ويمكن توزيع ما تيسر الوقوف عليه من شعره على الأغراض الآتية:

أ ـ الهجاء والنقد الاجتماعي

لن أكون مغالياً إذا ادعيت أن شعراً كثيرا للسميسر في الهجاء قد حرمناه، وأن أكثر ما حيل بيننا وبينه أملته أسباب أخلاقية بحتة، وها هو ابن بسام يعلن ذلك صراحة، فيقول: «وله مذهب استفرغ فيه مجهود شعره من القدح في أهل عصره صنت الكتاب من ذكره».[٧]

وقد كان السميسر سليط اللسان، قوي البيان، ولقد برع في الهجاء وبلغ فيه شأوا بعيدا، وتأتت له في ملكة فذة أظفرته بناصيته، وأقدرته على التصوير الدقيق الوجيز الذي يكون جامعا مانعا، ولا يدع مزيداً لمستزيد. ألا ترى إلى قوله في هجاء صاحب غرناطة:

يبني على نفسه سفاها ... كأنه دودة الحرير

وقد كان هذا البيت ـ وحده ـ موجبا إهدار دمه، لولا أنه لاذ بالفرار واستجار بالمعتصم بن صمادح صاحب المرية والظاهر أن السميسر ـ وهو الشاعر الذي عاصر فترة قلقة من تاريخ الأندلس ـ قد عاش صراعا نفسيا حادا بين أن يجاري شعراء عصره ممن ركنوا إلى الحياة الهنيئة اقتناصا لفرصة الثراء التي واتت بها الظروف وإيثاراً للسلامة من بطش ملوك الطوائف ووعيدهم، وبين أن يسخر شعره لتصوير أوضاع عصره المزرية، ويكشف النقاب عن الفساد السياسي والاجتماعي الذي تردت فيه الأندلس بسبب ملوك كان همهم الأكبر إرضاء نزواتهم ولو على حساب الرعية، والحفاظ على عروشهم ولو في عيشة دنية. وقد استقر قرار السميسر على أن يكون من الفريق الثاني، وأشعاره تنبيء أن صدره كان ممتلئا غيظا وحنقا على أوضاع عصره، وأنه كتم ذلك حينا، ثم لم يلبث أن كشف عن سريرة نفسه، وصب جام غضبه على هؤلاء الحكام بهجاء لاذع مقذع، فكان زعيم هذا الفن غير مدافع، ولقد غلب عليه الهجاء وملك نفسه، وصار «ديدنه وهجيراه» حتى لقد ألف فيه كتابا أسماه: «شفاء الأمراض في انتهاك الأعراض»[٨] وهذا الكتاب وإن لم يكن وصلنا فنطلع على ما فيه، إلا أن عنوانه يوحي ـ كما استفاد ذلك الباحث الإسباني «بالنثيا» ـ بأنه «تناول فيه ما كان يدعيه أهل عصره من خصال لم تكن فيهم ووضعهم موضعهم الصحيح».[٩]

فمن شعره الذي لحى فيه الشعراء عامة وحمل عليهم حملة تنال من مروءاتهم قوله:

أنا أحب الشعر لكنني ... أبغض أهل الشعر بالفطره
فلست تلقى رجلا شاعرا ... إلا وفيه خلة تكره
إن لم يكن كفر تكن آفة ... تلازم الظهر أو السره
والعجب والنوك إلى الجهل في ... أكثرهم إلا مع الندره

وقد هجا كذلك أمراء عصره وأقذع في هجوهم، فقال:

ناد الملوك وقل لهم ... ماذا الذي أحدثتم؟
أسلمتم الإسلام في ... أسر العدى وقعدتم
وجب القيام عليكم ... إذ بالنصارى قمتم
لا تنكروا شق العصا ... فعصا النبي شققتم

وإن تعجب فعجيب لهذا الشاعر الذي لم تأخذه في قول الحق لومة لائم، فيهجو باديس بن حبوس - صاحب غرناطة - في سخرية لاذعة بعد أن استوزر نصرانيا بعد يهودي، فكتب ثلاثة أبيات في عدة نسخ، ورماها في شوارع البلد والطرقات، وسار من ساعته إلى المرية مستجيراً بالمعتصم بن صمادح، وطارت الأبيات في أقطار الأندلس، ولما وقف عليها باديس أرسل وراءه أصحاب الخيل ففاتهم ولم يلحقوه (١٠).

وإن مما يلفت الانتباه في هذه الأبيات إشارة السميسر إلى تسلط اليهود والنصارى على مناصب الحكم، حتى إن اليهودي المذكور - وهو ابن النغريلة - (١١) سولت له نفسه قتل حبوس بن باديس لولا أن انفضح أمره، وقتل مع نفر من قومه بعد أن كشفت مؤامرته، وكاد حبوس - فيما يبدو - في غفلة عن هذا اليهودي الذي اتخذه وزيرا له وكاتبا، لولا أن عصري السميسر وبلديه أبا إسحاق الإلبيري الذي أغرى أهل صنهاجة بقصيدته النونية الشهيرة (١٢)، فثارت ثائرتهم على اليهود، وكان من نهايتهم ما علمت «فأراح الله البلاد والعباد ببركة هذا الشيخ الذي نور الحق على كلامه باد» (١٣).

ولم يكن هجاء السميسر وقفا على ملوك عصره، بل تعداهم إلى أهل عصره من أدباء وأعيان، فهو إذ يتأمل أشعار معاصريه لا يجدها شيئا ذا بال، فلا يتردد أن يعلن عن رأيه في ذلك بقوله:

يا شعراء العصر لا تحسبوا ... شعركم مذ كان محسوسا
فإنما حيكم ميت ... كأنما محييكم عيسى
إن كان منظومكم عندكم ... سحرا فمنظومي عصا موسى

وقوله يهجو ابن الحداد:

وقالوا ابن حداد فتى شاعر ... قلت: وما شعر ابن حداد
أشعاره مثل فراخ الزنا ... فتش تجد أخبث أولاد

كما لم يكن بعض أعيان عصره بمنجاة من هجوه، وقد أورد له ابن بسام مقطوعة (١٤) يهجو فيها أبا الحسن علي العامري الذي كان - فيما يبدو - بخيلا، وأبيات هذه المقطوعة تطفح بسخرية لاذعة، واستهزاء بالغ لا يلبث قارئها أن تأخذه الشفقة على هذا المهجو، وإن يكن التصوير الدقيق لحاله يغري بالضحك منه والتندر به.

وأخيراً، فإن السميسر قد استاء من أحوال بعض المدن الأندلسية، وأعلن عن تذمره من الأوضاع التي كانت عليها، ومن ذلك قوله في بلنسية:

بلنسيـــة بلـــدة جنـــة ... وفيهـــا عيـــوب متـــى تختبرْ
فخـــارجها زهـــر كلـــه ... وداخلهـــا بـــرك مـــن قـــذرْ

ويتضح مراد السميسر إذا علمنا أن بلنسية ـ كما يقول ياقوت ـ [١٥] كانت تسودها ظاهرة غريبة، وهي أن كنفها ظاهرة على وجه الأرض، وأن سكانها لو يكونوا يحفرون لها تحت التراب بسبب أن ذلك كان عندهم عزيزا لأجل البساتين.

ب ـ الزهد والحكم

لم يخل عصر الطوائف من أشعار في الزهد والحكم، وإذا كان متوقعاً صدور ذلك من أديب فقيه كأبي إسحاق الإلبيري بحكم ثقافته الدينية، فإن ورود هذا الغرض على لسان شاعر هجاء كالسميسر يستدعي وقفه تأمل.

وقد أرجع الدكتور إحسان عباس ظهور تيار الزهد في هذا العصر إلى عوامل، منها: أن الظرف قد شحذته فوضى الحياة السياسية، وزادت في حب الخلاص لدى الفرد من غوائر الحياة، وشجعته على طلب النجاة لنفسه حين كان يرى الأوضاع الاجتماعية تزداد سوءا... واتجاهُ بعضهم لشعوره بالنقمة على حظه من الدنيا وثورته على الناس، ويعد السميسر من هذا الصنف، وإن لم يكن امرءا عاملا بمبادئه الزهدية [١٦].

ومن شعره الزهدي قوله:

جملـــة الـــدنيـــا ذهـــاب ... مثلما قـــالـــــوا سراب
والـــذي فيهـــا مشيـــد ... فخـــراب ويبـــاب
وأرى الـــدهـــر يخيـــلا ... أبـــدا فيـــه اضطـــراب
ســـالـــب مـــا هـــو معط ... فـــالـــذي يعطـــي عـــذاب
فـــاتـــق اللـــه وجنـــب ... كـــل مـــا فيـــه حســـاب

ويعلن السميسر عن مذهبه في القناعة والدعوة إلى الرضا بالكفاف والعفاف فيقول:

دع عنـــك جـــاهـــا ... لا عيـــش إلا الكفـــاف
قـــوت حـــلال وأمـــن ... مـــن الـــردى وعفـــاف
وكـــلّ مـــا هـــو فضـــل ... فـــإنّـــه إسراف

ج ـ الغزل والنسيب

لم يسلم من شعر السميسر في هذا الغرض إلا مقطوعات انفرد ابن بسام بسوقها جميعها في ذخيرته، وأكثرها في الغزل الذكوري.

وقد استن السميسر لنفسه مذهبا جديدا في هذا الغرض الشعري وجاهر به ودافع عنه، فهو لم يجار شعراء عصره الذين شُغفوا بالغلمان الأحداث، بل كان له ولع بذي العذار ممن تقدمت به السن فاكتهل،

وأمّ الشيب برأسه، وهو يعلل اختياره هذا بأن من كانت هذه صفاته لم يتأب عليه إذا دعاه للوصال، ولم ينزع به منزع الطفولة إلى اللهو والعبث، بل يصفو له مشربه، ويتأتى وده ووصاله:

يا أيها العائب العذار ... وذو الجهل عائبه
لا أحب العذار إلا ... إذا شاب صاحبُه
فاطرح قول من يقول ... كما طر شاربُه
هو الطفل واحد ... حين يهواه راغبُه
أنا أشكو وهو تلهيه ... عني ملاعبه
وإذا ما اصطفيت كهلاً ... صفت لي مشاربُه

ويبدو أن مسألة العذار صارت هاجساً يلح على الشاعر إلحاحاً، فهو يذكر في مقطوعة ثانية كيف أنه هام حبا بطفل فدعاه للوصال، لكنه صد عنه صدودا، ولما اشتعل قلبه نارا لهجرانه، وحالت الظروف دون وصاله، دعا ربه لينبت عذارا بعارضيه، فاستجيبت دعوته، فازداد محبوبه حسنا وجمالا، وفؤاد الشاعر استعارا وعقله خبالا:

لما أبى عن وصالي ... وأضرم القلب نارا
ولم أجد لي عزاء ... دعوت ربي انتصارا
وقلت يا رب أنبت ... بعارضيه عذارا
فكان ذاك ولكن ... زاد الفؤاد استعارا
إذ صار صبحا وليلا ... وكان قبل نهارا

وله مقطوعة في النسيب تسيل رقة وعذوبة حتى لكأنها الماء الزلال أو السحر الحلال، وهي:

بين الأزرة والمآزر ... حسن تحن له الأكابر
فإذا نظرت إلى الخدود ... رأيت أنواع الأزاهر
وإذا تأملت الثغور ... وما لناظمهن ناثر
أبصرت دراً يغتدي ... خمرا وما للخمر عاصر
وإذا تأملت المعاجر ... تحتها دعج المحاجر
خلت المنية أقبلت ... من جيش صقلب والبرابر

وقد أبدع السميسر في هذه المقطوعة ما شاء له أن يبدع، وإن يكن مسبوقا إلى طرق هذا المعنى، متكئا فيه على تصوير سبقه إليه شعراء قبله.

د ـ فنون شتى

لم يفت السميسر أن يتناول أغراضا شعرية مختلفة، أبرزها ـ مما تبقى من شعره ـ الوصف والرثاء. ومن ذلك قصيدة أنشدها في بيان سوء الحال الذي آل إليه بنو عامر بعد أن حلت بهم النكبة، وغدر بهم الزمان فأحال نهارهم ليلا، وعزهم ذلا، وسرورهم حزنا، وعمرانهم خرابا:

أصاب الزمان بني عامر … وكان الزمان بهم يفخر
فعاد نهارهم مظلما … وليلهم بعد لا يقمر
أماتهم الدهر قبل المنون … فهم ميتون ولم يقبروا
فأين السرير وأين السرور … وأين القصور التي عمروا؟
فلا تعجبن بما قد ترى … فلا خير في كل ما تبصر

والمقطوعة تشي بأسى عميق، وتفجع بالغ لمآل هذه الدولة التي كانت ـ خلال ردح من الزمن ـ مهوى الأفئدة، ومحط الرحال، ثم جرت عليها سنة الله في الحياة من تبدل الأحوال، ودوام الحال ـ كما قيل ـ من المحال.

ويهول السميسر ما آلت إليه زهراء قرطبة من خراب ودمار، فلا يملك إلا أن يرثيها بأبيات تقطر أسى:

وقفت بالزهراء مستعبرا … معتبرا أندب أشتاتا
فقلت: يا زهرا ألا فارجعي … قالت: وهل يرجع من ماتا؟!
فلم أزل أبكي وأبكي بها … هيهات يغني الدمع هيهاتا!
كأنما آثار من قد مضى … نوادب يندبن أمواتا

والسميسر ـ كغيره من شعراء عصره ـ وفيٌّ لوطنه، وقد كان لغرناطة خاصة ـ وهي المدينة التي قضى بها شطرا من حياته ـ وقع خاص في نفسه، فلم تزل أثيرة لديه، تشده تربتها إليها شدا، فلا يطيق فراقها رغم سوء أحوالها، وتسلط حاكمها:

قالوا: أتسكن بلدة … نفس العزيز بها تهون؟
فأجبتهم بتأوه … كيف الخلاص بها يكون؟
غرناطة مثوى الجنين … بلد ظلمته الجنين

وأقدّر أن السميسر ـ شأنه شأن أدباء زمانه ـ قد أخذ من علوم عصره بنصيب، وضرب فيها بسهم، ثم خلص ـ بعد دراسة لها وتأمل فيها ـ إلى أنها جميعها باطلة عدا علمين اثنين، وهما: الشريعة والطب، ولا قيام للأول إلا بالثاني استنادا إلى أن الشعائر التي تعبدنا الله بها لا تتحقق على الوجه الأكمل ما لم تكن الأجسام سليمة غير عليلة:

كل علم ما خلا الشر … ع وعلم الطب باطل
غير أن الأول الطب … على رأي الأوائل
هل تمام الشرع إلا … أن يكون الجسم عامل؟
فإذا كان عليلا … بطلت تلك العوامل

ويذهب في أبيات أخرى نفس المذهب، فيرى أن الطب من الدين بمنزلة الروح من الجسد، فما لم تصح الأبدان لم تُطق التكاليف الشرعية، وهو ما نص عليه علماء الشريعة حين قرروا أن «المحافظة على الأبدان قبل المحافظة على الأديان»:

ما الطب للدين إلا … كالروح للجثمان
هل الشريعة إلا … بصحة الأبدان؟

ويستهوي السميسر ـ كما استهوى طائفة من الشعراء قبله ـ وصف النحول [١٧] فيجاريهم في ذلك بإنشاد أبيات ركب فيها جناح المبالغة، واصفا ما آل إليه حاله:

وأنحلني شوقي لكم فلو أنني   أكون من المحسوس هبت بي الريح
فمن كان ذا روح شكا فقد جسمه   فها أنا لا جسم لدي ولا روح

هـ ـ خصائص شعره

إن السمة البارزة في شعر السميسر هي العفوية في التعبير والصدق في الأداء، فشعره تنساب فيه المعاني انسياباً، لا يكدر صفوها محسنات بلاغية. ولقد أوتي ملكة خاصة في تشخيص الصورة والإحاطة بالمعنى في أوجز لفظ، وقد تقدم أن بيتا واحدا أنشده في هجاء ابن بلقين كان سببا كافيا لإهدار دمه.

وأما أبياته الغزلية التي طالعها:

بين الأزرة والمآزر   حسن تحن له الأكابر

فهي تكاد تسيل رقة وعذوبة، فما شئت من حسن التقسيم، وجودة التشبيهات، إلى جناس خفيف لا تكلف فيه، وهي بشكلها ومضمونها قد استولت على الغاية من جمال الصياغة وحسن البيان.

ولم يكن ليفوت السميسر أن يوظف ثقافته الإسلامية والأدبية في شعره، فقد لاحت آثار ذلك في بعض مقطوعاته، فهو مثلا يعمد إلى قصص القرآن، فيتخذ منها ما يناسب حالاته النفسية، كقوله ـ مستفيدا من قصة نوح عليه السلام مع قومه ـ

ضعت في معشر كما ضاع نوح   بين قوم أصبحوا كفاره
ضربوه وما ضربتك ولكن   جعلوني ممن يناقر داره
فتأخرت عن دياري خوفي   واهوينا لمن يخلي دياره

وهو إذ يصور حال مهجوه أبي الحسن العامري يعجب لجوده، فيوظف ـ سخرية منه واستغرابا لصنيعه ـ قصتين من القرآن الكريم: استحالة النار التي ألقي فيها إبراهيم ـ عليه السلام ـ بردا وسلاما، وانفجار الماء من الأرض استجابة لدعاء موسى عليه السلام:

جاد عن بخل علي   تلك في العالم ندره
فهي كالنار اعترتها   عصر إبراهيم قرّه
جاد نزراً فقبلنا   درهم الساقط بدره
عجب الناس وقالوا   كيف نيلت منه ذرة؟
هل رأيتم بعد موسى   أحدا فجر صخره؟

ويجد السميسر في قصة «عاد» مادة صالحة للاستشهاد على أوضاع عصره المتردية، فيقول:

خنتم فهنتم، وكم أهنتم   زمان كنتم بلا عيون
فأنتم تحت كل تحت   وأنتم دون كل دون
سكنتم يا رياح عاد   وكل ريح إلى سكون

ويلم بحقيقة الزهد الشرعي في أبيات فيتكئ على الأثر المشهور: «اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً»، فيقول:

المـــــال ذل، وذل   ألا يـــرى لـــك مـــال
فـاحـرص كـأنـك بـاق   فما لـــذي فقـــر حـــال
واقنـع فـإنـــك فـان   غـــدا وكـــل محال

وهو إذ يعلل امتناعه عن اكتساب الأولاد، فيقول:

وإن أمـت قبلهـم تـركتهـم   أهـون بين الأنـــام مـن وتـد

يتكىء على قول المتلمس:

ولا يقـام على ضيـم يـراد بـه   إلا الأذلان: عير الحي والـوتـد
هذا على الخسف مربوط برمته   وذا يشج فـلا يـرثـي لـه أحـد

ويستفاد قوله في الحسد:

طـار ذكـري ولم يطـر   ذكـــره فهـــو يتقـــد

من قول أبي تمام:

وإذا أراد اللـه نشر فضيلـة   طويت أتـاح لها لسـان حسود
لولا اشتعـال النار فيا جاورت   ما كـان يعرف طيب عـرف العود

وبيته الأخير في مقطوعته الغزلية:

خلـت المنيـة أقبلـت   مـن جيش صقلـب والبربـر

ينظر إلى قول جرير المشهور:

إن العيون التي في طرفها حور   قتلننا ثـم لم يحيين قتـلانـا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به   وهـن أضعـف خلق اللـه إنسانا

وقوله:

أمـا تهم الـدهـر قبل المنـون   فهـــم ميتـــون ولم يقبروا

مأخوذة من قول الشاعر (١٨)

ليس مـن مات فـاستراح بميت   إنما الميـــت ميـت الأحيـــاء
إنما الميـت مـن يعيش كئيبا   كـاسفـا بـالـه قليل الـرجـاء

وعلى المستوى الموسيقي، فإن مما يلفت الانتباه كثرة تردد شعر السميسر على البحور القصيرة، فمن مجموع أربع وخمسين قطعة صحت نسبتها إليه لم يرد لـه في البحور الطويلة إلا تسع: ثلاث في الطويل وست في المتقارب، وما سوى ذلك إما أوزان قصيرة أو مجزوءة. وأكثر البحور استعمالا في شعره: السريع والمجتث.

النصوص

ملحوظة: رتبت القوافي ترتيبا هجائيا كالآتي: الروي الساكن فالمفتوح فالمضموم فالمكسور.

(١) (الهمزة)

قال السميسر (مخلّع البسيط)

١ـ حققت مذ كنت في أموري — ولم أداهـــــن ولم أرائي
٢ـ وضعت في الأرض بين قوم — غـــداً يضيعـــون في السماء

ـ التخريج

بغية الملتمس للضبي: ١٣٣ (ط. دار الكاتب العربي ـ مصر ـ ١٩٦٧).

(٢) (البـــاء)

ومن شعره في ذم المرية: (خفيف)

١ـ بئس دار المريـة دارا — ليـس فيها لساكـن ما يحب
٢ـ بلـدة لا تمار إلا بـريـح — ربما قـــد تهب أو لا تهب

ـ التخريج

الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٤، ونفح الطيب ٣/ ٣٩٠ والإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام للعباس بن إبراهيم ٨/ ١٤ ـ وهو يشير إلى أن مرافقها بحلوبة، وأن المرية تأتيها في البحر من بر العدوة كما ذكر ذلك المقري.

(٣)

وقال في الغزل (مجزوء الخفيف)

١ـ أيها العائب العذار — وذو الجهـــل عـــائبه
٢ـ لا أحب العذار إلا — إذا شـــاب صـــاحبه
٣ـ فاطرح قول من يقول — كما طـــر شـــاربه
٤ـ هو الطفل واحد — حين يهواه راغبـــه
٥ـ أنا أشكوه وهو تلهيه — عنـــي مـــلاعبه
٦ـ وإذا ما اصطفيت كهلاً — صفـــت لي مشـــاربه

التخريج

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٩. والعذار جانب اللحية، ويطلق أيضا على الشعر النابت به.

(٤)

ومن شعره في الزهد والحكم (مجزوء الرمل):

١ـ جلـة الدنيـا ذهـاب — مثـل مـا قـالـوا سراب

٢ــ والذي منها مشيد ... فخراب ويباب
٣ــ وأرى الدهر بخيلا ... أبدا فيه اضطراب
٤ــ سالب ما هو معط ... فالذي يعطي عذاب
٥ــ وليوم الحشر إنعام ... سؤال وجواب
٦ــ وصراط مستقيم ... يوم لا يطوى كتاب
٧ــ فاتق الله وجنب ... كل ما فيه حساب

ـ التخريج
الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٩: واليباب: الخراب.

(٥)

وقال محذرا من مغبة الإفراط في الأكل (مخلع البسيط):

١ــ يا آكلا كل ما اشتهاه ... وشاتم الطب والطبيب
٢ــ ثمار ما قد غرست تجني ... فانتظر السقم عن قريب
٣ــ يجتمع الداء كل يوم ... أغذية السوء كالذنوب

ـ التخريج
خريدة القصر ٢/ ٥٠. (ط/ مصر)، و٢/ ١٦٧ (ط/ تونس)، ورايات المبرزين: ٩٠ (ط. د. النعمان) والمغرب في حلى المغرب ٢/ ١٠٠، والذخيرة ١/ ٢: ٣٩٢، والنفح ٤/ ١٠٨.

(٦)

وقال (مجزوء الرجز):

١ــ لا تشترب من غير ما ... تجنيه كالجاني المريب
٢ــ وكذا حكوا بل صافيا ... واضرب به وجه الطبيب

ـ التخريج
ـ الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٣

(٧) (التـــاء)

وقال في زهراء قرطبة بعد أن آلت خرابا (سريع):

١ــ وقفت بالزهراء مستعبرا ... معتبرا أندب أشتاتا
٢ــ فقلت يا زهرا ألا فارجعي ... قالت: وهل يرجع من ماتا؟!
٣ــ فلم أزل أبكي وأبكي بها ... هيهات يغني الدمع هيهاتا!
٤ــ كأنما آثار من قد مضى ... نوادب يندبن أمواتا

ـ التخريج:
نفح الطيب ١/ ٥٢٧ ـ ٥٢٨

وقال معتذرا عن تخلفه في استقبال ابن شرف القيرواني حين وروده غرناطة (متقارب):

١ـ كتبت إلى سيدي قبل أن ... أراه ورجلي قــد زلــت
٢ـ أيقصـد يذبل غرناطة ... وأتـرك قصديـه في زمـرتي
٣ـ ويهبط كيوان من برجه ... إلينـا ونحـن على غفلـة
٤ـ فمعـذرة لك حتى أراك ... فـأنـت المتمثـل في مهجتـي

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٧ . وقد رد عليه ابن شرف بأبيات من نفس البحر والقافية هي في الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٧، وعنها في ديوانه ٤٣ صنعة د. حسن ذكرى حسن (ط مكتبة الكليات الأزهرية).

(٩) (الحـاء)

وقال يصف حاله وقد أنحله الشوق (طويل)

١ـ وأنحلني شوقي لكم فلوانني ... أكون من المحسوس هبت بي الريح
٢ـ فمن كان ذا روح شكا فقد جسمه ... فها أنا لا جسم لدي ولا روح
٣ـ فيا لهف نفسي أين سلع وحاجر ... وأين النقا والرند والبان والشيح؟

ـ التخريج:

المغرب، ٢/ ١٠١ . وسلع: موضع قرب المدينة، وقيل جبل بالمدينة انظر معجم ما استعجم ٣/ ٣٤٧، وقارن بالروض المعطار ٣١٨ تحقيق د. إحسان عباس، مكتبة لبنان ط/ ٢ واللسان (سلع) وحاجر منزل في طريق مكة، اللسان (حجر) والنقا: مقصور الكثيب من الرمل. والبان: ضرب من الشجر. اللسان (بون وبين) والشيح: نبات سهلي يتخذ من بعضه المكانس، له رائحة طيبة وطعم مر، وهو مرعى للخيل والنعم، ومنابته القيعان والرياض. اللسان (شيح)

(١٠) (الـدال)

وقال (مجزوء الخفيف):

١ـ خذ من الدهر ما أتى ... إن نعيماً وإن نكـد
٢ـ كـن كسكيـن جـازر ... قـاطـع كـل مـا وجـد

ـ التخريج:

ـ الذخيرة: ١/ ٢ : ٣٨٦، والمسالك ١٧/ ١٥٥ .

(١١)

وقال في ذم الحسد: (مجزوء الخفيف):

١ـ حاسـدي لي معـذبٌ ... يتقلى مـن الحسـد
٢ـ وأنـا عنـه غافـل ... لا وجـدت الـذي يجب
٣ـ دعـه يشقى بدائـه ... داؤه علـة الكبـد
٤ـ طـار ذكري ولم يطـر ... ذكـره فهـو يتقـد

ـ التخريج:
الذخيرة: ١/ ٢: ٨٩٦.

(١٢)

وقال في الحكم (مجتث):

١ـ لا توقدن عدوا ... وأطفه بالتودد
٢ـ فالنار بالفم تطفا ... والنار بالفم توقد

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٩١.

(١٣)

وقال (مخلع البسيط):

١ـ قرابة السوء شر داء ... فاحمل أذاهم تعش حميدا
٢ـ ومن تكن قرحة بفيه ... يصبر على مصه الصديدا

ـ التخريج:
الذخيرة: ١/ ٢: ٨٨٤، والمسالك: ١٧/ ١٥٤، والنفح ٤/ ٢٠٧، وبلا عزو في شرح الشريشي على مقامات الحريري ٣/ ٢٣٠ (تشروح. خفاجي)، وفي الأول والثاني، جاءت رواية الشطر الأول كالآتي: «أقارب السوء دار سوء». وفي بعضها: «داء» مكان «شر».

(١٤)

ومن شعره (وافر):

١ـ تحفظ من ثيابك ثم صنها ... وإلا سوف تلبسها حدادا
٢ـ وميز في زمانك كل حبر ... وناظر أهله تسد العبادا
٣ـ وظن بسائر الأجناس خيرا ... وأما جنس آدم فالبعادا
٤ـ أرادوني بجمعهم فردوا ... على الأعقاب قد نكصوا فرادى
٥ـ وعادوا بعد ذا إخوان صدق ... كبعض عقارب رجعت جرادا
٦ـ ومن يلمح ذكاه بناظريه ... يظن بياض قرطاس مدادا

ـ التخريج:
المقطوعة كاملة في الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٥، وهي ـ عدا البيت الأخير ـ في النفح: ٣/ ٢٩١ والأربعة الأولى في الغيث المسجم ٢/ ٣٣٣. (ط/ دار الكتب العلمية. ط/ ٢، ١٩٩٠)، والأبيات (١، ٣، ٤، ٥) في المغرب ٢/ ١٠٠ ـ ١٠١، والأول والثالث في أخبار وتراجم أندلسية: ١٢٣، وفيه: «وأما ابن آدم»، وفي الذخيرة خلاف يسير في رواية بعض الألفاظ.

وقال يهجو ابن الحداد (سريع):

١ـ وقالوا: ابن حداد فتى شاعر   قلت: وما شعر ابن حداد؟
٢ـ أشعاره مثل فراخ الزنا   فتش تجد أخبث أولاد

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٤

(١٦)

وقال معللا امتناعه عن تكسب الولد (منسرح).

١ـ يصنعني من تكسب الولد   علمي بأن البنين من كبدي
٢ـ فإن يعيشوا أعش على ظلع   وإن يموتوا أمت من الكمد
٣ـ وإن أمت قبلهم تركتهم   أهون بين الأنام من وتد

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٦.

(١٧) (الراء)

وله في وصف بلنسية (متقارب):

١ـ بلنسية بلدة جنة   وفيها عيوب متى تختبر
٢ـ فخارجها زهر كله   وداخلها بيترك من قذر

ـ التخريج:
أخبار وتراجم أندلسية: ٢٨، ومعجم البلدان ١/ ٤٩١.

(١٨)

ومن شعره في النسيب: (مجزوء الكامل):

١ـ بين الأزرة والمآزر   حسن نحن له الأكابر
٢ـ فإذا نظرت إلى الخدود   رأيت أنواع الأزاهر
٣ـ وإذا تأملت الثغور   وما لناظمهن ناثر
٤ـ أبصرت دراً يغتذي   خمراً وما للخمر عاصر
٥ـ وإذا تأملت المعاجر   تحتها دعج المحاجر
٦ـ خلت المنية أقبلت   من جيش صقلب والبرابر

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٧ـ٨٩٨ والمعاجر جمع معجر، وهو الثوب تلفه المرأة على استدارة رأسها ثم تجلبب فوقه بجلبابها (اللسان)، والدعج: السواد، وإذا انصرف إلى العين أريد به سعتها وشدة سوادها. المحاجر جمع محجر (بكسر الميم والجيم وفتحها). ومحجر العين: ما دار بها وظهر من نقاب المرأة (اللسان).

وقال (متقارب):

١ـ رأيت بني آدم ليس في ... جموعهم منه إلا الصور
٢ـ فلما رأيت جميع الأنام ... كذلك صرت كطير حذر
٣ـ فمهما بدا منهم واحد ... أقل «قل أعوذ برب البشر»

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٥ والشطر الأخير مقتبس ـ كما هو ظاهر ـ من مطلع سورة الناس مع تغيير أملته ضرورة القافية.

(٢٠)

وقال في الغزل الذكوري (مجتث):

١ـ لما أبى عن وصالي ... وأضرم القلب نارا
٢ـ ولم أجد لي عزاء ... دعوت ربي انتصارا
٣ـ وقلت يا رب أنبت ... بعارضيه عذارا
٤ ـ وكان ذاك ولكن ... زاد الفؤاد استعارا
٥ـ إذ صار صبحا وليلا ... وكان قبل نهارا

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٨. وفي نقيض هذا المعنى قال أبو عبدالله بن مناو المالقي:

حلقوا رأسه ليزداد قبحا ... حسداً منهم عليه وشحا
كان قبل الحلاق صبحا وليلا ... فمحوا ليله وأبقوه صبحا

ـ التخريج:

انظر جذوة المقتبس للحميدي: ٣٧٤ تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، وبغية الملتمس: ٥٢٤.

(٢١)

وقال في باديس بن حبوس حين استوزر نصرانيا خلفا ليهودي (مجزوء الخفيف):

١ـ كل يوم إلى ورا ... بدل.......... (١٩)
٢ـ فزماناً تهودا ... وزماناً تنصرا
٣ـ وسيصبوا إلى المجوس ... إن الشيخ عمرا

ـ التخريج:

أخبار وتراجم أندلسية: ٨٤.

(٢٢)

ومن شعره في وصف حاله بين أهل زمانه (خفيف):

١ـ ضعت في معشر كما ضاع نوح ... بين قوم قد أصبحوا كفارة
٢ـ ضربوه وما ضربت ولكن ... جعلوني ممن ينافر داره

٣ـ فتأخرت عن دياري لهولي ... والهوينا لمن يخلي دياره

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٥.

(٢٣)

وقال في ذم الشعراء (سريع):

١ـ أنا أحب الشعر لكنني ... أبغض أهل الشعر بالفطرة
٢ـ فلست تلقى رجلا شاعراً ... إلا وفيه خلة تكره
٣ـ إن لم يكن كفر تكن آفة ... تلازم الظهر أو السرّة
٤ـ والعجب والنوك إلى الجهل في ... أكثرهم إلا مع الندرة

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٣.

(٢٤)

ومن شعره (مجزوء الكامل):

١ـ جاء القليل مكدرا ... ومقترا مثل العصارة
٢ـ دهن الحجارة جاءني ... وعجبت من دهن الحجارة

ـ التخريج:

الخريدة: ٢/ ١٦ (مصر) و٢/ ١٦٨ (تونس).

(٢٥)

وقال يصف نكبة بني عامر (متقارب):

١ـ أصاب الزمان بني عامر ... وكان الزمان بهم يفخر
٢ـ فعاد نهارهم مظلما ... وليلهم بعد لا يقمر
٣ـ وأيامهم بعد لا تزدهي ... وصبحهم ظل لا يسفر
٤ـ أماتهم الدهر قبل المنون ... فهم ميتون ولم يقبروا
٥ـ كأنهم أربع دارسات ... فما لهم غير أن يذكروا
٦ـ فأين السرير وأين السرور ... وأين القصور التي عمروا
٧ـ فلا تعجبن بما قد ترى ... فلا خير في كل ما تبصر
٨ـ وهون عليك كثير الحياة ... فسكناك في قبرك الأكثر

التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٠ ـ ٨٩١ والأبيات (١، ٤، ٥، ٨) في المسالك ١٧/ ١٥٥.

(٢٦)

وقال يهجو ابن بلقين صاحب غرناطة حين رآه مشغوفا بتشييد قلعته (مخلع البسيط):

١ـ صاحب غرناطة سفيه ... وأعلم الناس بالأمور
٢ـ صانع أذفونش والنصارى ... فانظر إلى رأيه المدبر
٣ـ وشاد بنيانه خلافا ... لطاعة الله والأمير
٤ـ يبني على نفسه سفاها ... كأنه دودة الحرير
٥ـ دعوه يبني فسوف يدري إذا ... أتت قدرة القدير

ـ التخريج:

الأبيات الخمسة في ملحق مذكرات الأمير عبدالله: ٢٠٧، والبيتان الأخيران بلا عزو في الأنيس المطرب بروض القرطاس لابن أبي زرع ١٥٤. والبيت الرابع في الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٧، والنفح ٣/ ٤١٢، والاستقصا ٢/ ٥١.

(٢٧)

ومن شعره الذي نزع فيه منزعا فلسفيا (سريع):

١ـ ليس لمن ليست له قدرة ... كالأخذ عند الرزء بالصبر
٢ـ أولا فما حيلة مستضعف ... ليس له فضل على الذر
٣ـ تسبقه منها لهذي وذا ... تحت الذي حد له يجري
٤ـ من كان مخلوقا من الأرض إذ ... ركب لم يطلع على السر
٥ـ حتى ترى الجثة مطروحة ... والنفس في عالمها تسري
٦ـ فعندها يأمن ما يتقي ... وعندها يعلم بالأمر
٧ـ هذا على مذهبنا ثم قد ... قيلت مقالات ولا أدري
٨ـ لقد نشبنا في الحياة التي ... تورّدنا في ظلمة القبر
٩ـ يا ليتنا لم نك من آدم ... أورطنا في شبه الأسر
١٠ـ إن كان قد أخرجه ذنبه ... فما لنا نشرك في الأمر؟!

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٩ ـ ٨٩٠.

(٢٨) (السين)

وقال في ذم شعراء عصره (سريع):

١ـ يا شعراء العصر لا تحسبوا ... شعركم مذ كان محسوسا
٢ـ فإنما حيكم ميت ... كأنما يحييكم عيسى
٣ـ إن كان منظومكم عندكم ... سحراً فمنظومي عصا موسى

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٤.

(٢٩)

وقال وقد أومأ إلى ما كانت عليه حاله (مجتث):

١ـ حسي صحيح ولكن ... هواي يوهن حسي
٢ـ فصح رأيي في غيري ... ولم يصح لنفسي

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٣.

(٣٠) (الضاد)

وقال في نقد ملوك عصره (طويل):

١ـ وليتم فما أحسنتم مذ وليتم ... ولا صنتم عمن يصونكم عرضا
٢ـ وكنتم سماء لا ينال منالها ... فصرتم لدى من لا يسائلكم أرضا
٣ـ ستسترجع الأيام ما أقرضتكم ... ألا إنها تسترجع الدين والقرضا

ـ التخريج:
النفح ٤/ ١٠٨.

(٣١) (الفاء)

وله في الوزير الكاتب أبي عمر بن الباجي (سريع):

١ـ يا فاضل الشرطة شرطي على ... شرطك تنويه ولا أختلف
٢ـ فاحذف لي السين وسوف التي ... زيدت على الزائد فهو الأخف
٣ـ فسوف سيف قلبت واوها ... كم قطعت أعناق من قد سلفْ
٤ـ فردها حالاً فقعل مضى ... ماض وما استقبل قد يختلفْ

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٧.

(٣٢)

ومن شعره في الزهد (مجتث):

١ـ دع عنك جاها ومالاً ... لا عيش إلا الكفاف
٢ـ قوت حلال وأمن ... من الردى وعفاف
٣ـ وكل ما هو فضل ... فإنه إسراف

التخريج:
الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩١.

(٣٣) (القاف)

وقال (مخلع البسيط):

١ـ يا مشفقا من خمول قوم ... ليس لهم عندنا خلاق

٢ــ ذلوا وكم طال ما أذلوا   دعهم يذوقوا كما أذاقوا

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٦، والخريدة ٢/ ١٥ ــ ١٦ (ط. مصر) و٢/ ١٦٨ (ط. تونس)، والنفح ٤/ ١٠٨، وبين هذه المصادر خلاف يسير في رواية بعض الألفاظ.

(٣٤) (الكاف)

ومن شعره في الحكم (متقارب) :

١ـ إذا شئت إبقاء أحوالكا   فلا تجر جاهاً على بالكا

٢ـ وكن كالطريق لمجتازها   يمر وأنت على حالكا

ـ التخريج :

تكملة الصلة لابن الابار ٢/ ٤٧٠ (نشره عزت العطار الحسيني) والنفح ٤/ ١١٧

(٣٥) (اللام)

وقال (رمل) :

١ــ قصتي يا سادتي مضحكة   بينكم من حيث يبكي بالمقل

٢ــ إن أجتكم بغريب للثم   عندنا أغرب فاسكت أو فقل

٣ــ أبصر النصال درا غاليا   قال عندي منه أغلى وأجل

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٦.

(٣٦)

ومن شعره في ذكر الطب والأطباء (مجزوء الرمل) :

١ـ كل علم ما خلا الشرع   وعلم الطب باطلْ

٢ــ غير أن الأول الطب   على رأى الأوائلْ

٣ــ هل تمام الشرع إلا   أن يكون الجسم عاملْ؟

٤ــ فإذا كان عليلاً   بطلت تلك العواملْ

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٩٢.

(٣٧)

ومن شعره في الزهد والتقلل من الدنيا (خفيف) :

١ـ قد هجرت اللذات إلا قليلا   بعد وصلي لها زمنا طويلا

٢ــ فأنا ثابت البنان لكن   لي قلب عن النواسي أزيلا

٣ــ وبحق أقول لولا حذاري   من كلام الوشاة قالا وقيلا

٤ــ لبدا للأنام مني عجاب   ولأوضحت للرواة سبيلا

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢، ٨٩ وثابت البناني المذكور هو أحد الأتقياء الزهاد في العصر الأموي، ترجم له ابن حجر في تهذيب التهذيب ٢/ ٢ .

(٣٨)

وقال (مجزوء الوافر) :

١ــ إذا المرء اشترى بصلة ... فلا تسألـه عـن مسلـة
٢ــ شروط العلم أربعة ... فأولها التفـرغ لـه
٣ــ ودرس ثم فهمٌ ثم ... حملكـه عـن الحملـة
٤ــ ثلاث من تكن فيه ... وإلا لم ينـل أملـه

ـ التخريج :

المدخل إلى تقويم اللسان وتعليم البيان هشام اللخمي ٢/ ٤٠٣ ـ ٤٠٤ .

(٣٩)

وقال في القناعة (مجتث) :

١ــ المـال ذل، وذل ... ألا يـرى لـك مـال
٢ ــ فاحرص كأنك باق ... فما لـذي الفقـر حـال
٣ــ واقنـع فإنـك فـان ... غـدا وكـل محال

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٢ .

(٤٠) (الميم)

ومن شعره (مجزوء الخفيف) :

١ــ لا تغـرنـك الحيـاة ... فموجـودهـا عـدم
٢ــ ليس في البرق متعة ... لامـرىء يخبـط الظلـم

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٤، والمسالك ١٧/ ١٥٤ .

(٤١)

وقال (مجزوء الرمل) :

١ــ ليس يخلو المرء من هم ... بـاكتسـاب اللحـم والـدم
٢ــ حيـوان حيـوان ... صحفـوه فهـم أقـوم

ـ التخريج :

الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٦ . ولعل المراد بقوله «صحفوه» صيروا «حيوان» «حيران»، والله أعلم .

(٤٢)

ومن شعره في الغزل المذكوري (منسرح):

١ـ أوصيك حيث النصح معترض ... إيـاك والمرْد وهـي محتلمـه
٢ـ الطفل ما أصبحت أويرته ... إذا استشاطت كـأنه حلمـه
٣ـ واقس عليه إذا شكا وبكى ... لا رحـم اللـه كـل مـن رحمهْ
٤ـ لا تخش والقول عنك مرتفع ... عـاقبة الظلم فيـه مـن ظلمهْ
٥ـ فإن تجاوزت ما حددت لها ... يسـوؤني أن تعـد في القطمـهْ

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٩ ـ ٩٠٠ و الأويرة: تصغير الأير، وهو معروف، واستشاطت: التهبت والقطمة: شهوة اللحم والضراب (اللسان: قطم).

(٤٣)

وقال في ذم أهل القيروان (طويل):

١ـ ألا قل لأهل القيروان لحاكم ... وأستاهكم هانت عليكم فهنتم
٢ـ فأستاهكم تعطونها ولحاكم ... تعقونها بالحلق طرا لعنتم

ـ التخريج:

الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٣.

(٤٤)

ومن شعره في ملوك الأندلس (مجزوء الكامل):

١ـ ناد الملوك وقل لهم ... ماذا الذي أحدثتم؟
٢ـ أسلمتم الإسلام في ... أسر العدا وقعدتم
٣ـ وجب القيام عليكم ... إذ بالنصارى قمتم
٤ـ لا تنكروا شق العصا ... فعصا النبي شققتم

ـ التخريج:

الذخيرة: ١/ ٢: ٨٨٥.

(٤٥)

وقال بعد أن خيره المعتصم بن صمادح بين أن يخلي سبيله أو يجيره من ابن بلقين (مجزوء الرجز):

١ـ خيرني المعتصم ... وهو بقصدي أعلم
٢ـ وهو إذا يجمع لي ... أمنا ومنا أكرم

ـ التخريج:

النفح ٣/ ٤١٢ ـ ٤١٣.

(٤٦)(النـــون)

وله (وافر):

١ـ رجوناكم فما أنصفتمونا ... وأمناكـم فخذلتمونـا
٢ـ سنصبر والزمان له انقلاب ... وأنتم بالإشارة تفهمونا

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٥.

(٤٧)

وقال في ذم غرناطة (مجزوء الكامل):

١ـ قالوا: أتسكن بلدة ... نفس العزيز بها تهون
٢ـ فأجبتهم بتأوه ... كيف الخلاص بها يكون؟!
٣ـ غرناطة مثوى الجنين ... بلد ظلمته الجنين

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٧، والمسالك ١٧/ ١٥٥.

(٤٨)

ومن شعره في الحكم (مجزوء الرمل):

١ـ هن إذا ما نلت حظاً ... فأخو العقل يهون
٢ـ فمتى حطك دهر ... فكما كنت تكون

ـ التخريج:
تكملة الصلة ٢/ ٤٧٠ (عزت العطار) والنفح ٤/ ١١٧.

(٤٩)

وله (مخلع البسيط):

١ـ خنتم فهنتم وكم أهنتم ... زمان كنتم بلا عيون
٢ـ فأنتم تحت كل تحت ... وأنتم دون كل دون
٣ـ سكنتم بارياح عاد ... وكل ريح إلى سكون

ـ التخريج:
الخريدة: ٢/ ١٦ (مصر) و٢/ ١٦٨ (تونس).

(٥٠)

ومن شعره في ذكر الطب والأطباء (مجتث):

١ـ العلم علمان علم ... الأديان والأبدان
٢ـ ما الطب للدين إلا ... كالروح للجثمان

٣ـ هل الشريعة إلا ... بصحة الأبدان؟

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٩٢.

(٥١) (الهاء)

وقال يهجو أبا الحسن العامري (مجزوء الرمل):

١ـ جاد عن بخل علي ... تلك في العالم ندره
٢ـ فهي كالنار اعتزتها ... عصر إبراهيم قرة
٣ـ جاد نزراً فقبلنا ... درهم الساقط بدرة
٤ـ عجب الناس وقالوا ... كيف نيلت منه ذرة؟
٥ـ هل رأيتم بعد موسى ... أحداً فجر صخرة؟

ـ التخريج:
الخريدة ٢/ ١٦ (مصر)، و٢/ ١٦٨ (تونس). والبدرة عشرة آلاف درهم.

(٥٢)

ومن شعره في الحكم (سريع):

١ـ الله في الدنيا وأهلها ... معميات قد فككناها
٢ـ من بشر نحن فمن طبعنا ... نحب فيها المال والجاها
٣ـ دعني من الناس ومن قولهم ... فإنما الناسك من خلاها
٤ـ لم تقبل الدنيا على ناسك ... إلا وبالرحب تلقاها
٥ـ وإنما يُعرِض عن وصلها ... من صرفت عنه محياها

ـ التخريج:
النفح ٣/ ٢٢٧ـ٢٢٨.

(٥٣)

وقال (منسرح):

١ـ إذا تبطنت لذي فأنا ... نطيس نفسي عسى أداويها
٢ـ فلا تلم مولعاً بلذته ... فإنها علة يعانيها

ـ التخريج:
الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٤ والنطيس: الفطن بالأمور العالم بها.

(٥٤)

وله (سريع):

١ـ إذا رأيت عبدا فاحكم على ... مولاه من ظاهر مرآه

٢ـ دليل حال المرء عبدانه — والعبد من طينة مولاه

ـ التخريج:

الذخيرة: ١/ ٢: ٨٨٦.

(٥٥)

ومن شعره. يحذر من مغبة الإفراط في الأكل (مجزوء المتقارب):

١ـ أتأكل ما تشتهي؟ — نهيت ولم تنته

٢ـ لأكلك ما تشتهي — بقيت وما تشتهي

ـ التخريج:

الخريدة ٢/ ١٥. (مصر)، و٢/ ١٦٨. (تونس). وفي الأخير: «أأكل» بدل «أتأكل». والمعنى: أسلمت نفسك لشهوة البطن حتى مرضت بالتخمة وما ينشأ عنها من الأمراض فانعدمت فيك الشهية. ذكر ذلك محققا الطبعة المصرية.

ما ينسب له ولغيره

(١) (الهمزة)

١ـ الناس مثل حبابه — والدهر لجة ماء

٢ـ فعالم في طفو — وعالم في انطفاء

ـ التخريج:

له في المطرب ٩٣، والنفح ٣/ ٢٩٣، ولمحمد بن عثمان القيسي في الذيل والتكملة ٦/ ١١، وبلا عزو في درة الحجال لابن القاضي ٢/ ١٧٢ والإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام ٥/ ١٩٨، وذيل البيتان في المصدرين الأخيرين بيتين آخرين هما:

وبين هذين أمر — مدبر في السماء

إما نعيم مقيم — أو نار دار شقاء

(٢)

وأنشد له الحجاري (طويل):

١ـ وقد حان ترحالي فقل لي عاجلاً — على أي حال تنقضي عزماتي

٢ـ أألثني بخير أم أقول تمثلاً — كما قالت الخنساء في السمرات

٣ـ «إذا لم يكن فيكن ظل ولا جنى — فأبعدكن الله من شجرات»

ـ التخريج: له في المغرب ٢/ ١٠١، ولابن صارة في لمح السحر: ١٦٦ مع زيادة بيت في طالعها، وهو

كلـوم فـؤادي بـرؤهـا كلمات ولابـد للمصـدور من نفثـات

ونسب البيت الأخير ـ كما هو ظاهر ـ للخنساء، ولم أجده في ديوانها في تحقيقاته المختلفة، ووجدته معزوا في تقويم اللسان لابن هشام اللخمي ٢/ ٤٢٣ لجعثنة البكاء، وقبله قوله ـ وقد حيف عليه في خرص نخل ـ:

إذا كان هذا الخرص فيكن دائبا فـأخبث بما ملكت من نخلات

والبيت الشاهد ـ بلا عزو ـ في أمالي القالي ٢/ ٢١٤، وكتاب النخل لأبي حاتم السجستاني ٤١، وفيها أن أم الهيثم أنشدته. ويروى آخره: «من شيرات»، وهي لغة في إبدال الجيم ياء كما نص على ذلك ابن جني في المحتسب ١/ ٧٣، وبهذه الرواية ورد البيت في «ليس في كلام العرب» لابن خالويه: ٢٥٩ (نشره أحمد عبد الغفور عطار بيروت. ط/ ٢)، والبيت كذلك ـ بلا عزو ـ في كتاب الفاضل في صفة الأدب الكامل لأبي الطيب الوشاء: ١٧٦، وبهجة المجالس لابن عبد البر ٣/ ٨٣، ورفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة للشريف الغرناطي ١/ ١٧٣، ٢/ ٥٨، وفي الموضعين: «سمرات» بدل «شجرات» وزهر الأكم لليوسي ١/ ٣٤٦، وقد ورد منسوبا خطأ في فهرست أشعاره لابن سناء الملك.

(٣) (الـــراء)

وقال (وافر):

١ـ سنصبر إن جفوت لكم صبرنا لغيرك مـــن أمير أو وزيـــر

٢ـ ولما لم تنل منهم سرورا رأينـــا فيهـــم كـــل السرور

ـ التخريج:

له في الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٥، والمسالك ١٧/ ١٥٤، ولعلي بن نصر بن بسام في خاص الخاص للثعالبي: ١٠٩ (ط/ مصر).

(٤) (السيـــن)

وقال مخاطبا المعتصم بن صمادح صاحب ألمرية (بسيط):

١ـ يا أيها الملك الميمون طائره ومـن لـذي مـأتـم في وجهه عرس

٢ـ لا تفرسن طعاما عند غيركم إن الأسود على المأكـــول تفترس

ـ التخريج:

له في بدائع البداهة ٣٧٩، والنفح ٣/ ١٢١، وللمخزومي الأعمى في زاد المسافر ١١٧، وفيه: «تقرين» بدل «تفرسن».

(٥) (الضـــاد)

وقال (مجتث):

١ـ ضـاقـت بلنسيـة بي وذاد عنـــي غمـــوضي

٢ـ رقص البراغيث فيها على غنـــاء البعـــوض

ـ التخريج

له في الذخيرة ٤/ ١ : ٢٢٧ ، والنفح ٣/ ٣٣٠ ، وللحصري في بدائع البداله ٣٩٣ والمطرب ٩٤ ، وبلا عزو في بهجة المجالس لابن عبدالبر ٣/ ١٠٥ ، والنفح ١/ ١٨٠ .

(٦) (الميـم)

وقال في هجاء المعتصم بن صمادح (بسيط) :

١ـ رأيت آدم في نومي فقلت له : أبا البريـة إن النـاس قـد حكمـوا

٢ـ ان البرابر نسل منك قال : إذن حـواء طـالقـة إن كـان مـا زعمـوا

ـ التخريج :

له في النفح ٣/ ٤١٢ ، ولأبي عبدالله بن سهل البكي في زاد المسافر : ١٢٠ . وفي الثاني «الزراجين» بدل «البرابر» . وهما بمعنى واحد . و«رهط» مكان «نسل» .

(٧) (النـون)

وقال في ذم البعوض (متقارب) :

١ــ بعوض جعلن دمي قهوة وغنينـنـي بضروب الأغـــان

٢ــ كـأن عـروقـي أوتـارهـا وجسمي الرباب وهن القيان

ـ التخريج :

له في الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٨ ، والمطرب ٩٣ ، وروايات المبرزين ٩٠ ، وبدائع البداله ٣٩٤ والنفح ٣/٣٢٩ ، ولأبي طالب عبد الجبار المعروف بالمتنبي في خريدة القصر ٢/ ٩٧ (مصر) و٢/ ٢١٥ (تونس) مع خلاف يسير في بعض الألفاظ .

(٨) (الهـاء)

وقال في ذم المرية (مجتث) :

١ـ قالوا : المرية فيها نظافة قلـــــت : إيـــــه

٢ــ كـأنها طســت تبرٍ ويبصـــق الـــدم فيـــه

ـ التخريج :

له في الذخيرة ١/ ٢ : ٨٨٥ ، والمسالك ١٧/ ١٥٤ ، والنفح ٣/ ٣٩٠ ، والاعلام بمن حل مراكش وأغمات من الاعلام ٨/ ١١٤ ، ولأبي بكر القلمندر في الخريدة ٢/ ١٥٩ (مصر) و٢/ ٢٥٨ (تونس) . وفي الخريدة : جاء البيت الأول كالآتي :

قـالـوا : المريـة عـدن فقلـــــت إذ ذاك إيـــــه

الهوامش

(١) الشعر الأندلسي: بحث في تطوره وخصائصه ـ ترجمة د. حسين مؤنس/ ص ١٣ مطبعة النهضة المصرية/ ط ٢/ ١٩٥٦.
(٢) نفح الطيب للمقري، ٣/ ١٩٠. تحقيق: إحسان عباس. ط. دار صادر بيروت.
(٣) تاريخ الأدب. عصر الطوائف والمرابطين. للدكتور إحسان عباس: ٨٣ ـ ٨٤. (بتصرف).
(٤) نفس المرجع: ٤٠ ـ ٤١. (بتصرف).
(٥) الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٣ (بتصرف يسير). تحقيق د. إحسان عباس.
(٦) المصدر نفسه: ١/ ٢: ٨٨٣، والمسالك لابن فضل الله العمري (مخطوطة الخزانة الوطنية بباريس) والعمري ينقل عن ابن بسام.
(٧) الذخيرة ١/ ٢: ٨٨٣ وقارن بالمطرب في أشعار أهل المغرب لابن دحية: ٩٢. تحقيق: إبراهيم الأبياري ورفيقيه. دار العلم للجميع. بيروت.
(٨) في المطرب: ٩٢. «شفاء الأغراض في أخذ الأعراض».
(٩) تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة د. حسين مؤنس. ص: ١١٣.
(١٠) أخبار وتراجم أندلسية: ٨٤ ـ وبه أبياته الثلاثة.
(١١) هو يوسف بن إسماعيل، كما حقق ذلك د. محمد رضوان الداية في تعليقاته على ديوان أبي إسحاق الإلبيري: ١٢٩.
(١٢) هي في ديوانه: ٩٦ ـ ١٠٠ تحقيق: د. محمد رضوان الداية ـ ط مؤسسة الرسالة ط. ١.
(١٣) نفح الطيب. ٤/ ٣٢٢.
(١٤) انظر شعره (٢٤).
(١٥) معجم البلدان. ١/ ٤٩١ دار صادر بيروت.
(١٦) تاريخ الأدب الأندلسي ـ عصر الطوائف والمرابطين: ١٣٠. (بتصرف).
(١٧) ساق العباسي نماذج لذلك في معاهد التنصيص ٣/ ٤٥ وما بعدها، وقارن بحلية المحاضرة للحاتمي ٢/ ٢١٤ ـ ٢١٥. وشرح ديوان المتنبي للبرقوقي ٤/ ٣١٨ ـ ٣١٩.
(١٨) البيتان من أصمعية لعدي بن الرعلاء الغساني (الأصمعيات: ١٥٢) تحقيق شاكر وهارون، وهما في البيان في غريب القرآن لابن الأنباري ١/ ١٩٨، وحماسة البحتري ٢١٤، والبيان والتبيين ١/ ١١٩، والحيوان ٦/ ٥٠٨، والخزانة ٤/ ١١٩ (ط هارون) والمنصف في شرح تصريف المازني ٢/ ١٧٣، والعقد الفريد ٥/ ٦٩، وشرح المفصل ١٠/ ٩٩، وشرح قطر الندى لابن هشام: ٢٦٢، ونسب البيتين لصالح بن عبدالقدوس في معجم الأدباء ٤/ ١٤٤٦، تحقيق د. إحسان عباس، (دار الغرب الإسلامي ط ١) والأول لعدي بن الرعلاء في الاشتقاق لابن دريد: ٥١، والأول فقط بلا عزو في المحكم لابن سيدة ١/ ٢١٨، والمصباح المنير للفيومي (موت)، وكليات أبي البقاء ٤٠٧.
(١٩) كلمتان نابيتان حال فحشهما دون إيرادهما.

المصادر والمراجع

(١) أخبار وتراجم أندلسية (مستخرجة من معجم السفر للسلفي) تحقيق د. إحسان عباس دار الثقافة بيروت ط ٢.
(٢) الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى للناصري ج٢ تحقيق ولدي المؤلف دار الكتاب الدار البيضاء ١٩٥٤.
(٣) الاشتقاق لابن دريد تحقيق عبدالسلام هارون مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٨.
(٤) الأصمعيات تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون بيروت ط ٥.
(٥) الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام للعباس بن إبراهيم التعارجي ج٥ و٨ تحقيق عبدالوهاب بن منصور، المطبعة الملكية الرباط ١٩٧٦.
(٦) الأمالي لأبي علي القالي ج٢ دار الآفاق الجديدة بيروت.
(٧) الأنيس المطرب بروض القرطاس لابن أبي زرع دار المنصور الرباط ١٩٧٣.
(٨) بدائع البداءة لابن ظافر الأزدي تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم دار الكاتب العربي مصر ١٩٦٧.
(٩) بغية الملتمس في تاريخ أهل الأندلس لابن عميرة الضبي دار الكاتب العربي مصر ١٩٦٧.
(١٠) بهجة المجالس لابن عبدالبر النمري ج٣ تحقيق محمد مرسي الخولي دار الكتب العلمية بيروت ط ٢.
(١١) البيان في إعراب غريب القرآن، ابن الأنباري ج١ تحقيق د. طه عبدالحميد طه، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٠.
(١٢) البيان والتبيين للجاحظ ج ١ تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر بيروت ط ٤.
(١٣) تاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ط ٧ ـ ١٩٨٥.

(١٤) تاريخ الفكر الأندلسي لأنخل بالنثيا ترجمة د. حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية ط. ١.
(١٥) التكملة لكتاب الصلة لابن الأبار ج ٢ نشره عزت العطار الحسيني ط مصر.
(١٦) تهذيب التهذيب لابن حجر العسقلاني ج ٢ط حيدر آباد الدكن، الهند.
(١٧) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس للحميدي تحقيق محمد بن تاويت الطنجي مصر. ١٩٥٢.
(١٨) حلية المحاضرة في صناعة الشعر للحاتمي ج. ١ تحقيق د. جعفر الكتاني. دار الرشيد بغداد ١٩٧٩.
(١٩) حماسة البحتري تحقيق الأب لويس شيخو، دار الكتاب العربي، بيروت ط/ ٢ ـ ١٩٦٧.
(٢٠) الحيوان للجاحظ. ج٦ تحقيق عبدالسلام هارون. دار الجيل/ دار الفكر. بيروت ١٩٨٨.
(٢١) خاص الخاص للثعالبي تصحيح محمود السمكري. مطبعة السعادة. مصر ط١.
(٢٢) خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني. القسم الرابع/ ج٢ تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبدالعظيم. دار نهضة مصر ط/ ١ وج٢ تحقيق آذرتاش آذرنوش ط/ الدار التونسية للنشر.
(٢٣) خزانة الأدب للبغدادي ج٤، تحقيق عبدالسلام هارون ط/ الخانجي مصر.
(٢٤) درة الحجال في أسماء الرجال لابن القاضي ج٧ وتحقيق د. محمد الأحمدي أبي النور، دار التراث مصر، ط/ ١. ١٩٧١.
(٢٥) ديوان أبي إسحاق الإلبيري. تحقيق محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، بيروت ط/ ١ ـ ١٩٧٦.
(٢٦) ديوان ابن شرف القيرواني صنعة د. حسن ذكرى حسن نشر مكتبة الكليات الأزهرية. مصر. ب. ت.
(٢٧) ديوان المتنبي بشرح البرقوقي ج٤ دار الكتاب العربي، بيروت.
(٢٨) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني القسم الأول/ الجزء الثاني تحقيق د. إحسان عباس. دار الثقافة بيروت ١٩٧٨.
(٢٩) رايات المبرزين لابن سعيد الأندلسي تحقيق د. النعمان عبدالمتعال القاضي. القاهرة. ١٩٧٣.
(٣٠) رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة للشريف الغرناطي، مطبعة السعادة مصر ط/ ١. ١٣٤٤هـ.
(٣١) الروض المعطار في خبر الأقطار لأبي عبدالله الحميري تحقيق د. إحسان عباس، مكتبة لبنان. بيروت. ط/ ٢ ١٩٨٤.
(٣٢) زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر لابن صفوان المرسي. تحقيق عبدالقادر محداد. دار الرائد العربي. بيروت ١٩٨٠.
(٣٣) زهر الأكم في الأمثال والحكم للحسن اليوسي ج ١ تحقيق د. محمد حجي ورفيقه، دار الثقافة. المغرب. ١٩٨١.
(٣٤) شرح قطر الندى وبل الصدى لابن هشام الأنصاري. تحقيق محي الدين عبدالحميد، ط/ المكتبة التجارية الكبرى مصر. ب. ت.
(٣٥) شرح المفصل لابن يعيش ج١٠ عالم الكتب بيروت.
(٣٦) شرح مقامات الحريري للشريشي بعناية د. عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٥٢.
(٣٧) الشعر الأندلسي، بحث في تطوره وخصائصه لإميليو غرسية غومث، ترجمة د. حسين مؤنس. القاهرة ط/ ٢ ـ ١٩٥٦.
(٣٨) العقد الفريد لابن عبد ربه. ج ٥ تحقيق أحمد أمين وآخرين دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٢.
(٣٩) الغيث المسجم في شرح لامية العجم للصفدي. دار الكتب العلمية. بيروت ط/ ٢ ـ ١٩٩٠.
(٤٠) القاضل في صفة الأدب الكامل لأبي الطيب الوشاء، دار الغرب الإسلامي ط/ ١.
(٤١) الكليات لأبي البقاء تحقيق د. عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت ط/ ١ ـ ١٩٩٢.
(٤٢) لسان العرب لابن منظور دار صادر بيروت.
(٤٣) لمح السحر من روح الشعر لابن ليون التجيبي تحقيق سعيد الأحرش (رسالة ماجستير مرقونة بمكتبة كلية الآداب بفاس).
(٤٤) ليس في كلام العرب لابن خالويه. تحقيق أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ط. ٢ ـ ١٩٧٩.
(٤٥) المحتسب في شواذ القراءات لابن جني. ج١ تحقيق علي النجدي ناصف وآخرين القاهرة ١٣٨٦هـ.
(٤٦) المحكم في اللغة لابن سيدة ج١ تحقيق مصطفى السقا ود. حسين نصار. مطبعة البابي الحلبي. القاهرة ١٩٥٨.
(٤٧) المدخل إلى تقويم اللسان لابن هشام اللخمي ج٢ تحقيق خوسيه لاثارو. مدريد ١٩٩٠.
(٤٨) مذكرات الأمير عبد الله (التبيان) تحقيق ليفي بروفنصال. دار المعارف، مصر.
(٤٩) مسالك الأبصار وممالك الأمصار لابن فضل الله العمري. مصورة الأخ الأستاذ عبدالمالك الشامي عن نسخة المكتبة الوطنية بباريس. السفر ١٧ (٢٣٢٧/ Arabe).
(٥٠) المصباح المنير للفيومي تصحيح محمد محي الدين عبدالحميد البابي الحلبي ١٩٢٧.
(٥١) المطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية الكلبي، تحقيق إبراهيم الأبياري ورفيقه، دار العلم للجميع، بيروت.
(٥٢) معاهد التنصيص للعباسي ج٣ تحقيق محي الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٤٧.
(٥٣) معجم الأدباء لياقوت الحموي. ج١. تحقيق. د. إحسان عباس. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط١. ١٩٩٣.
(٥٤) معجم البلدان لياقوت الحموي ج١. دار صادر. بيروت. ب. ت.
(٥٥) معجم ما استعجم لأبي عبيد البكري ج٣ تحقيق مصطفى السقا، عالم الكتب، بيروت ط/ ٣ ـ ١٩٨٣.
(٥٦) المغرب في حلى المغرب لابن سعيد الأندلسي ج٢ تحقيق د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر. ب. ت.
(٥٧) المنصف في شرح تصريف المازني لابن جني ج٢ تحقيق إبراهيم مصطفى وعبدالله أمين، مطبعة البابي الحلبي، مصر ط/ ١ ـ ١٩٥٤.
(٥٨) النخل لأبي حاتم السجستاني تحقيق د. إبراهيم السامرائي، دار اللواء/ مؤسسة الرسالة ط/ ١.
(٥٩) نفح الطيب للمقري الأجزاء ١، ٣، ٤ تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر بيروت ١٩٦٨.

العدوان العراقي على الكويت وموقعه في التاريخ

الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق في العصر الحديث: إيران أم الكويت

أحمد عبدالحليم

ليس من سرف القول إذا قلنا إن الغزو العراقي للكويت، قد شكل بتداعياته العربية والدولية أزمة خطيرة بكل المقاييس والأبعاد. وللمرة الثانية في غضون عقد واحد يقوم العراق بعملين عسكريين يؤديان إلى نتائج سياسية واستراتيجية بعيدة المدى. الأول: حين قرر بدء الحرب ضد إيران في مطلع الثمانينات وشكل بذلك أزمة الخليج الأولى. والثاني: حين دخل بقواته الكويت غازيا وعاملا على ضمها قسرا، وبصورة قلبت الموازين والعلاقات، وكسرت الكثير من القيم والقواعد، التي بدت إلى حين أنها قد ترسخت في إطار النظام العربي.[1] وقد أثار هذان الحدثان سؤالا هاما للغاية، ظل يتردد في جنبات الوطن العربي، كان مفاده: هل كان العراق طوال فترة الصراع العربي - الإسرائيلي قوة مضافة لمجمل القوة العربية، أم قوة تعمل لحسابها فقط؟ وتعتبر الإجابة على هذا السؤال، هي المدخل الطبيعي لتبين الحركة الاستراتيجية للعراق في العصر الحديث.

من الظواهر التاريخية الفريدة في النظام العربي، هو موقف العراق تجاه الصراع في المنطقة منذ نشوء دولة إسرائيل في آيار (مايو) ١٩٤٨. فمن الأقوال الدارجة في هذا السياق، إن العراق كان قوة مضافة للقوة العربية في مواجهة إسرائيل، وأن خروج العراق من مجمل هذه القوة نتيجة لما أصابه خلال حرب تحرير الكويت، قد أخرج هذه القوة من الحساب السياسي والاستراتيجي والعسكري في هذا الصراع، وهذا القول مثير للجدل ويتطلب تبين أبعاده الحقيقية اعتمادا على الحقائق التاريخية في هذا الشأن.

فالعراق، لم يكن في يوم من الأيام هذه القوة المضافة، وأن تحركه السياسي والعسكري لم يحدث طوال جولات الصراع المسلح مع اسرائيل، بينما كان هذا التحرك واقعا فعليا في مرتين. المرة الأولى، حينما اتجه بقواته العسكرية «شرقا» بادئا بذلك حربه مع إيران، التي قدر لها أن تستمر لأيام قليلة فامتدت ثماني سنوات، ثم تحركه بقواته العسكرية «جنوبا»، للمرة الثانية، حينما قرر غزو الكويت واحتلالها وضمها إلى أراضيه، وحيث تراوح موقفه في جولات الصراع العربي ـ الإسرائيلي بين مواقف متعددة، من المفيد التعرف عليها، ففي حرب ١٩٤٨، كان القول المأثور للقائد العراقي «ماكو أوامر»، وذلك حين طلب منه إشراك قواته إيجابيا في العمليات العسكرية الدائرة في مسرح العمليات. وفي حرب السويس عام١٩٥٦، لم يشترك في القتال الدائر أيضا، استجابة لنداء الرئيس جمال عبدالناصر، الذي دعا الدول العربية لعدم التدخل، بعد تبينه لأبعاد المؤامرة الدولية التي خططت ضد مصر والأمة العربية، وحتى يفشل هذا التآمر. وفي حرب ١٩٦٧، وصلت القوات العراقية إلى الجبهة السورية في اليوم الرابع للقتال، أي يوم ٨ حزيران (يونيو)، وهو اليوم الذي اختتمت فيه العمليات الحربية على الجبهتين المصرية والسورية، واستمرت خلال يومي ٩ و١٠ حزيران (يونيو) على الجبهة الأردنية. ثم اشترك بقوات رمزية في حرب تشرين الأول (أكتوبر) عام١٩٧٣. وبذا فهو كما نرى لم يشترك اشتراكا فعليا في أي جولة من جولات الصراع العربي ـ الإسرائيلي، وكل ما قام به النظام السياسي الحاكم في بغداد هو تهديده بحرق نصف إسرائيل، ثم توجيهه لجحافله العسكرية تجاه الكويت، وحيث غزت العراق الكويت في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠ (٢).

وهكذا يتضح أن العراق كان يبني قواه العسكرية، وقواه الشاملة بشكل عام، لكي يحقق أهدافه الخاصة، وليست الأهداف العربية، وانه حينما تحرك سياسيا وعسكريا، تجاه إيران ثم الكويت، كان ذلك لحسابه الخاص. والعلاقة بين هذين التحركين وثيقة رغم ما يبدو بينهما من تباعد وانفصال، حيث إنها تعتمد على أطماع عراقية لبناء امبراطورية متصورة في رأس حاكم العراق.

ففي التفكير الاستراتيجي لحاكم العراق، فإن امبراطوريته المتصورة يجب أن تشمل جغرافيا: العراق الحالي بحجمه وإمكاناته، واحتمالاته المستقبلية. ثم أجزاء من غرب وجنوب غرب إيران، وهي المناطق الاستراتيجية اللازمة لتأمين الامبراطورية، كما أنها هي نفس المناطق التي تضم مناطق إنتاج البترول، تلك السلعة الاستراتيجية المهمة الضرورية لبناء الامبراطورية المرجوة، ثم الكويت، بما تمتلكه من طاقات بترولية هائلة، وموارد مالية ضخمة، ثم أجزاء من شرق وشمال شرق المملكة السعودية، وهي المناطق التي تضم نسبة كبيرة من الإنتاج البترولي للسعودية، والتي بضمها تكتمل سيطرة الرئيس العراقي على هذه المادة الاستراتيجية المهمة، فيصبح المسيطر الوحيد على البترول في الخليج، وفي مراحل تالية، تمتد الأطماع العراقية إلى باقي دول الخليج العربية وهي أهداف استراتيجية أسهل في التحقيق، تمهيدا لفرض السيطرة العراقية على العالم العربي كله بالقوة الاقتصادية وباستخدام القوة المسلحة (٣).

ولتحقيق هذا الفكر الاستراتيجي، قسمت خطة العمليات التنفيذية إلى ثلاث مراحل استراتيجية، يتم تنفيذها بالتتالي. المرحلة الأولى: إيران، وهو ما حاولته العراق بالفعل على مدى ثمانية أعوام، وفي النهاية اخفقت في تحقيقها. المرحلة الثانية: الكويت، وقد أمكن تنفيذ هذه المرحلة بالفعل، ثم حاول العراق جاهدا التمسك بها بأساليب مختلفة، إلى أن تم إخراجه منها خلال حرب تحرير الكويت. المرحلة الثالثة: السعودية، وهي المرحلة التي لم تتم، وأمكن إيقافها في اللحظة الأخيرة، وكان العراق يرجو أن تتبع مباشرة المرحلة الثانية.[4] ثم يأتي الدور بعد ذلك على باقي دول الخليج العربية.

فإذا كانت هذه الأهداف صحيحة، وهي بالقطع كذلك، فإن الارتباط السببي، والأهداف الاقتصادية والسياسية للعراق، في حربيه ضد إيران «شرقا» والكويت «جنوبا» تصبح ظاهرة للعيان، وبذلك فهي تمثل ظاهرة تاريخية جديرة بالتسجيل. ولنبدأ بالحرب العراقية-الإيرانية.

أولا: الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق تجاه إيران «شرقا»[5]

تعتبر الحرب العراقية-الإيرانية بلا جدال من أهم أحداث الثمانينات، التي هزت بعنف منطقة الشرق الأوسط. ولا ترجع أهمية هذه الحرب إلى كونها حربا بين أكبر دولتين في منطقة الخليج العربي لما مكانتها المرموقة في العالمين العربي والإسلامي، بقدر ما ترجع إلى جسامة المشكلات التي نجمت عن هذه الحرب، سواء على الصعيد المحلي لطرفيها، أو على الصعيد الإقليمي فيما يتعلق بالتوازن الاستراتيجي في منطقة الشرق الأوسط بوجه عام وفي العالم العربي بوجه خاص، أو على الصعيد الدولي فيما يتعلق بآثارها العالمية.

ومن تحليل الموقف السياسي والعسكري لطرفي النزاع، فإننا نرى بوضوح أن العراق منذ قيامه بتوقيع اتفاقية الجزائر عام ١٩٧٥، والتي سويت فيها مشكلة شط العرب لمصلحة إيران إلى حد كبير، قد أخذ يعد لإدارة صراع مسلح مع إيران، عجل بتنفيذه قيام الثورة الإسلامية في إيران، وأن الإعداد الذي قام به العراق شمل كل أدوات الصراع. وقد أدى النزاع المرير بين مختلف القوى السياسة في إيران للسيطرة على الحكم، إلى انهيار إيران خلال المراحل الأولى من الحرب، كما تسبب سوء علاقات إيران مع عدد كبير من دول العالم في ذلك الوقت، إلى أن تقف هذه الدول على الحياد، أو تميل إلى جانب العراق، عدا بعض الدول في المنطقة التي كانت على خلاف شخصي مع النظام الحاكم في بغداد.

وعندما بدأت القوات المسلحة العراقية غزو إيران بمبادرة منها في أواخر شهر أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠، كانت الدوافع التي أعلنتها الحكومة العراقية، والقيادة العامة العراقية للقوات المسلحة لهذا الغزو، تدور في أغلبها حول ادعاءات استعادة الحقوق الإقليمية للعراق وللأمة العربية. وبهذا التبرير، الذي ثبت خطؤه فيما بعد، جعلت الحكومة العراقية من حربها مع إيران فصلا

جديدا من فصول المواجهة ذات الجذور العميقة بين البلدين، واستمرارا لمحاولات العراق العديدة لفرض سيطرته على منطقة الخليج. وقد ثبت فيما بعد، أن هذه الحرب جاءت تنفيذا للمرحلة الأولى من الفكر الاستراتيجي العراقي لإنشاء الامبراطورية العراقية المتصورة، وحسما للتنافس بين الدولتين للهيمنة على منطقة الخليج التي بدأت بعد الانسحاب البريطاني من المنطقة عام ١٩٧١. وكان من الأسباب الأخرى التي أدت إلى قيام العراق ببدء الحرب مع إيران: رغبة الرئيس العراقي في أن يكون أكبر زعيم في منطقة الخليج العربي وتولي قيادة المنطقة، وشعوره بأنه المسئول الأول عن اتفاقية الجزائر عام ١٩٧٥ التي تخلى العراق بموجبها عن شط العرب فكان عليه أن يدرأ عن نفسه شبهة التنازل عن حقوق وطنه العراق للعدو التقليدي إيران، ورغبة النظام العراقي بحكم طبيعته ومصالحه في تحجيم الثورة الإسلامية لتقليل تأثيراتها الثورية التي تهدد النظام البعثي العراقي، والاستفادة من الظروف الصعبة التي كانت تعاني منها إيران لتحقيق أهداف وغايات النظام العراقي، ثم رغبة النظام العراقي في لعب دور رجل شرطة الخليج بعد انهيار حكم الشاه في إيران. وقد استغلت القيادة السياسية العراقية الظروف الإقليمية والدولية الملائمة، كما كانت تراها، لبدء الصراع المسلح مع إيران.

وبناء على الأهداف العراقية المتعددة، بدأ العراق في إعداد نفسه للحرب سياسيا واقتصاديا ودبلوماسيا ومعنويا وعسكريا. وعلى المستوى السياسي، تم الإعداد على ثلاثة مستويات: على المستوى الداخلي، حيث تم التخلص من كل مراكز المعارضة السياسية المنظمة أو تقليصها إلى حد كبير، كما تم إقصاء الرئيس البكر وما تلا ذلك من تصفية العدد الأكبر من «الرفاق البعثيين»، وتحجيم الأكراد، وكبح جماح زعماء الشيعة العراقيين. وعلى المستوى العربي، دعم العراق علاقاته بدول الخليج خاصة الكويت والسعودية، كما قام بالتقارب السياسي والاقتصادي مع الأردن، الذي اعتبره العراق عمقا استراتيجيا له. وعلى المستوى الدولي، حاول العراق دعم علاقاته الاقتصادية والعسكرية بالدول الغربية خصوصا فرنسا، وعمل على التقارب مع الولايات المتحدة لتدعيم موقفه ضد إيران.

وعلى المستوى الاقتصادي، دأب العراق بما يمتلكه من موارد بترولية، وعلى مدى سنوات، على تنمية المجتمع العراقي وفقا لخطة اقتصادية بالغة الطموح ساعده عليها توفر التمويل اللازم، وتحكم صدام حسين وسيطرته على مقدرات العراق، ثم قام بوضع الخطط وبذل الجهود لعدم حدوث اختناقات مادية أو اقتصادية عن طريق استيراد كميات هائلة من السلع المختلفة وتخزينها داخل العراق. وعلى المستوى الدبلوماسي، لجأ العراق إلى طرح مطالبه من إيران بالطرق الدبلوماسية، وطالب إيران رسميا في ٢٤ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧٩ بمراجعة اتفاقية ١٩٧٥، كما بعثت الخارجية العراقية رسائل للأمين العام للأمم المتحدة تبلغه فيها عدم اعتراف العراق باحتلال إيران للجزر العربية الثلاث (طنب الكبرى والصغرى وأم موسى). وعلى المستوى المعنوي، بدأ النظام العراقي في إعداد شعب العراق للحرب مع إيران مع بدء قيام

الثورة الإيرانية في أوائل عام ١٩٧٩، مستغلا في ذلك الظروف والعقبات التي واجهت الثورة الإيرانية، وباستثارة الوطنية العراقية بتذكيرها بالحقوق التاريخية للعراق في شط العرب وبعض المناطق الأخرى المتاخمة للحدود، كما ركز الإعلام العراقي لاستثارة المشاعر القومية العربية بتذكيرهم بالاحتلال الإيراني لجزر الخليج وذلك لاستعداء العرب على إيران. وعلى المستوى العسكري، تم تولية القيادة العسكرية للعناصر البعثية الموالية للنظام الحاكم، ودعم القوات المسلحة بعدد من الخبرات الأجنبية للإشراف على التدريب والتخطيط، وتزويد القوات المسلحة بكمية هائلة من نظم التسليح الحديثة التي قامت بتمويلها دول الخليج التي انقلب عليها فيما بعد، كما اهتم ببناء ترسانة كبيرة من الأسلحة فوق التقليدية، وبدأ التحرك تجاه إنشاء قوة نووية عراقية، يضمن بها سيطرته الشاملة على المنطقة. وقد واكب هذا الاستعداد العراقي، مواقف غير مواتية للنظام الثوري في إيران، بما في ذلك الموقف الداخلي بما يضمه من قوميات مختلفة وصراع على السلطة، وتردي الموقف الاقتصادي، وما سببته أزمة الرهائن الأمريكيين من تدهور الموقف السياسي، وما اتخذته الثورة من إجراءات أضعفت القدرة القتالية للقوات المسلحة، سواء تشكيل الحرس الثوري وتأثيره على الكفاءة القتالية والاستعداد القتالي والانضباط العسكري، أو ضعف مستوى التدريب وصيانة المعدات ووقف الإمداد بقطع الغيار وإلغاء صفقات الأسلحة، إضافة لمحاكمة القيادات العسكرية القديمة وإحالة الضباط الكبار للتقاعد وهروب بعضهم إلى خارج إيران. وعلى المستوى العربي والإقليمي، تخوفت بعض الدوائر الحاكمة من احتمالات تصدير الثورة إليها، كما قطعت إيران علاقاتها مع مصر، وسحبت الدعم العسكري الإيراني الذي قدمه الشاه لعمان، كما ساءت علاقات إيران بمعظم دول العالم خاصة الولايات المتحدة بسبب أزمة الرهائن. وبذلك نجد أن إيران قد واجهت الهجوم العراقي بمواقف غير مستعدة في كل الاتجاهات.

وبناء على مواقف الأطراف، أصدر رئيس العراق في شباط (فبراير) ١٩٨٠ ما أطلق عليه «الإعلان القومي»، الذي تضمن ثمانية بنود تحدد أهداف العراق السياسية، ويوضح بين سطوره طموحات الرئيس العراقي ونواياه، وتطلعه للسيطرة على منطقة الخليج، ومن خلال هذا الإعلان، أمكن تفهم أهداف العراق. فكان الهدف السياسي هو: «القيام بدور الدولة الأقوى في منطقة الخليج، ومحاولة السيطرة على دول المنطقة قوميا وسياسيا واقتصاديا، في ظل تفوق لبرامج تنمية طموحة». وكان الهدف السياسي العسكري هو: «استعادة الأراضي العراقية في شط العرب مع تأمين الحدود السياسية مع سوريا، والسيطرة على منابع البترول الإيرانية في المنطقة». وكان هدف العملية الهجومية الاستراتيجية هو: «هزيمة التجميع الرئيسي للقوات المسلحة الإيرانية على الحدود المشتركة، واستعادة الأراضي العراقية في شط العرب، وتأمين مصادر الثروة في إقليم عربستان، وفرض الإرادة السياسية على النظام الإيراني أو إسقاطه، بما يحقق الأمن القومي العراقي من وجهة نظر النظام السياسي الحاكم في بغداد». وكانت مهمة

القوات المسلحة العراقية هي: «توجيه ضربة رئيسية ضد القوات الإيرانية في منطقة الحدود المشتركة، وهزيمتها والاستيلاء على الخط عبدان ـ الأهواز ـ شرق نهر قارون بنهاية ي٥/ ي٦ عمليات كمهمة مباشرة، ثم تطوير أعمال القتال شرقا واستكمال هزيمة وتدمير القوات الإيرانية والاستيلاء على كل إقليم عربستان بنهاية ي٩/ ي١٠ عمليات كمهمة نهائية». وهكذا قدرت القيادة السياسية والعسكرية للعراق زمن الحرب بعشرة أيام قتال، فامتدت ثماني سنوات كاملة، لم تنته بانتصار أي من الطرفين.

وبناء على ذلك تحددت أهداف إيران، فكان الهدف السياسي هو: «صد العدوان العراقي وتأمين الدولة الإيرانية». وكان الهدف السياسي العسكري هو: «تأمين الثورة الإيرانية في الداخل، وحماية نظام الحكم القائم، وتأمين الحدود السياسية ومصادر الثروة البترولة عن طريق الاستخدام الأمثل للقوات المسلحة». وكان هدف العملية الدفاعية الاستراتيجية هو: «استنزاف وهزيمة القوات العراقية التي نجحت في اختراق الحدود، وإيقافها ومنع انتشارها، وتهيئة الظروف المناسبة للقيام بضربة مضادة لاستعادة الحدود، وتأمين مصادر الثروة الاقتصادية مع تهديد الأهداف الاستراتيجية ومصادر الثروة البترولية للعراق». وكانت مهمة القوات المسلحة الإيرانية هي: «صد النسق الأول الاستراتيجي للقوات العراقية المهاجمة، مع التمسك بالأوضاع الدفاعية، والقيام بالضربات والهجمات المضادة والضربات الجوية لاستنزاف وتدمير القوات التي نجحت في الاختراق وإنهاك الاحتياطي الاستراتيجي للعراق، واستعادة الأوضاع على الحدود الدولية السياسية وتأمينها».

ومن الدراسة التحليلية لأعمال القتال بين القوات المسلحة العراقية والإيرانية، يمكن رصد مرحلتين رئيسيتين للحرب بينهما: المرحلة التحضيرية للحرب، وهي التي يمكن أن نطلق عليها مرحلة التوتر، التي اتسمت بطابع شدة الحملات الإعلامية بين الدولتين، واتساع نطاق اشتباكات الحدود وأعمال التخريب، واستمرت من ١١ كانون الثاني (يناير) ١٩٨٠ إلى ١٥ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠. ومرحلة القتال الفعلي (الحرب)، والتي بدأت اعتبارا من بدء استخدام العراق قواته المسلحة لإجبار القيادة السياسية الإيرانية على الاستجابة لمطالب العراق، واستمرت حتى نهاية الحرب بصدور القرار رقم ٥٩٨ لعام ١٩٨٨ من مجلس الأمن الدولي، والخاص بإيقاف القتال. وقد انقسمت مرحلة القتال الفعلي إلى عدة مراحل فرعية، أدت في نهايتها إلى عودة الأوضاع بين البلدين بشكل عام إلى ماكانت عليه قبل بدء الحرب، وإن استمرت الاشتباكات قائمة بعد ذلك حتى نهاية الحرب عام ١٩٨٨. فتميزت الفترة من ١٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠ إلى ١٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٠، بالعمليات التعرضية الرئيسية للقوات العراقية. وكانت الفترة من ١٧ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٠ إلى ٢٦ أيلول (سبتمبر) ١٩٨١، هي مرحلة الاستنزاف. والفترة من ٢٧ أيلول (سبتمبر) ١٩٨١ إلى ١٧ آذار (مارس) ١٩٨٢، كانت مرحلة اكتساب إيران للمبادأة وبدء العمليات المضادة. وتمكنت إيران

خلال الفترة من ١٨ آذار (مارس) ١٩٨٢ إلى ١٢ تموز (يوليو) ١٩٨٢، من استعادة أراضيها بالضربات والهجمات المضادة، والتي انتهت في ١٣ تموز (يوليو) ١٩٨٢ بتحول القوات الإيرانية للهجوم العام على العراق. واستمرت العمليات المتبادلة بين القوتين حتى صدور قرار وقف إطلاق النيران رقم ٥٩٨ عام ١٩٨٨.

إن الحرب التي بدأت في النصف الثاني من أيلول (سبتمبر) عام ١٩٨٠، بمبادأة من العراق كحرب محدودة قصيرة الأمد، لم تحقق أهدافها بفرض إرادة العراق على إيران لعدة أسباب رئيسية، ويأتي على رأس هذه الأسباب: عدم تحقيق القوات المسلحة العراقية، والتخطيط لاستخدامها، الهدف العسكري/ الاستراتيجي لعدم قدرة القيادة العامة العراقية الحفاظ على الهدف، أو تنفيذ التخطيط الاستراتيجي لاستخدام القوات المسلحة السابق للحرب. ومن جانب ثان، وحدت الحرب العراقية ضد إيران صفوف الشعب الإيراني دعما لقواته المسلحة تجاه الخطر الخارجي، مما مكنها من الصمود أمام الهجوم العراقي. ومن جانب ثالث، اعتمد كلا الطرفين على أسلحة وقطع غيار من الدول الخارجية، مما عرقل عمليات الإمداد والإصلاح خلال العمليات القتالية، وأثر بالتالي على إمكانيات القوات المسلحة في تحقيق الأهداف الاستراتيجية المحددة لها، وعلى إمكانية استمرار الحرب بالمعدلات التي بدأت بها. ومن متابعة الحرب، فقد حدد العراق هدفا سياسيا، وسياسيا عسكريا، يتناسب مع قدرته العسكرية المفترضة، إلا أن التخطيط الاستراتيجي لتحقيق هذه الأهداف لم يتم بشكل مماثل، بينما كان الهدف السياسي والسياسي العسكري لإيران، أكبر من قدرتها في ذلك الوقت، ولم تكن هناك ملامح بارزة في الفن الاستراتيجي والفن العملياتي لكلا الطرفين، فقد دار القتال في كثير من الأحيان بشكل نمطي، يتسم بالكثير من الارتجال وعدم التخطيط الدقيق المسبق.

وقد ترتب على الحرب العراقية-الإيرانية آثار محلية وإقليمية ودولية. وعلى المستوى المحلي، عكست الحرب نتائجها اقتصاديا وعسكريا وسياسيا على كلتا الدولتين. فقد تحولت الحرب العراقية الإيرانية إلى حرب استنزاف لموارد الدولتين، أضعفت الوضع الاقتصادي لهما نظرا لطول المعارك التي خاضتها قواتها المسلحة مع عدم تمكن أي من الطرفين من حسمها على مدى ثماني سنوات.

ومن جانب آخر، كان الاعتقاد السائد أنه لا غنى للعالم عن أي قطرة من البترول، ولا قبل له على احتمال انفراط حبة واحدة من عقد الدول المنتجة له، إلا أن الذي حدث بالفعل يخالف هذا الاعتقاد، فعلى الرغم من توقف إنتاج الدولتين لم يتأثر الاقتصاد الغربي بذلك، ولكن الذي تأثر هما طرفي الحرب نفسها. فنتيجة لتوقف البترول العراقي والإيراني، زادت باقي الدول المنتجة للبترول في منطقة الخليج إنتاجها، وأصبح هناك فائض في الخام المعروض وانخفاض في أسعاره. وبدلا من أن يكون البترول سلاحا لدى طرفي النزاع كما كان الحال عام ١٩٧٣، تحول إلى خنجر في ظهر كل منهما بعد أن حرما الكثير من دخله.

وكان للآثار الاقتصادية للحرب تأثير سلبي على كلتا الدولتين. فخلال ثماني سنوات من الحرب، تكبد العراق وإيران خسائر مادية جسيمة للغاية، حيث قدرت خسائر إيران بعد خمسة عشر يوما فقط من بدء الحرب بنحو ٢٤ مليار دولار، أي أكثر من إجمالي عائدات البترول الإيراني في عام كامل، بينما قدرت الخسائر العراقية عن نفس الفترة بنحو ١٢ مليار دولار. وهذه التقديرات تتعلق بالخسائر المباشرة، ولا تدخل فيها الخسائر الناتجة عن خفض وتوقف صادرات البترول، وعرقلة نشاطات اقتصادية أخرى، كما أدت الحرب إلى انخفاض إنتاج وتصدير البترول، مع ارتفاع تكلفة الواردات خاصة تكاليف النقل، وتعدى الصراع حدود الصراع المسلح ليصبح صراعا اقتصاديا، من أهدافه تدمير المنشآت الاقتصادية والبترولية في كل من البلدين، الأمر الذي زاد من التكاليف الاقتصادية للصراع.

وقد تأثر الاقتصاد العراقي من جراء قصف إيران للمنشآت البترولية والصناعية والبنية الأساسية للعراق، فضلا عما تأثرت به إنتاجية القطاعات الاقتصادية الأخرى نتيجة لسحب الأيدي العاملة منها لصالح المجهود الحربي، الأمر الذي أثر على المستوى الإنتاجي والاقتصادي بالبلاد. وعلى ضوء انخفاض مستوى الإنتاج والدخل القومي، اتجه العراق للاعتماد على مساعدات وقروض خارجية، وبصفة خاصة من دول الخليج التي انقلب عليها فيما بعد، مما أدى إلى زيادة الديون الخارجية وفوائدها. وقد زاد من الموقف العراقي سوءا، اضطرار العراق لزيادة مدفوعاته لأغراض التسليح الذي كانت أسعاره تزداد بصفة مستمرة، وقد تبين فيما بعد، أن العراق كان يحصل على نظم تسليح أكثر من احتياجاته الفعلية لمواجهة الحرب مع إيران، وبأموال دول الخليج العربية، استعدادا لتنفيذ المرحلة الثانية من مخططه الاستراتيجي لإنشاء الامبراطورية العراقية، وذلك حينما قام بغزوه المفاجىء للكويت في مرحلة تاريخية أخرى، أعقبت انتهاء حربه مع إيران، وقد تأثر الاقتصاد الإيراني بهذه الحرب أيضا، وفي جوانب متعددة، أدت إلى زيادة نسبة التضخم وارتفاع أعباء المعيشة، وتفاقم مشاكل العمالة والتشغيل، وانخفاض حجم الصادرات، وتناقص العملات الحرة، وغير ذلك من الظواهر والمشكلات الاقتصادية.

وعلى الجانب العسكري، أدت الحرب العراقية الإيرانية إلى خسائر جسيمة في المعدات والأفراد والأسلحة العسكرية، وإلى زيادة ميزانية الدفاع لكلا الدولتين إلى معدلات لم تصلها من قبل، إلا أنها أدت في الجهة المقابلة لازدياد حجم القوات المسلحة التي عركتها الحرب وأعطتها خبرة قتالية، وهي نفس القوات المسلحة التي استخدمها العراق في غزوه للكويت. فقد أدت الحرب إلى تضاعف القوة العسكرية العراقية عدة مرات، مما أوجد لديها قوة مسلحة أكبر من قدرتها كدولة. وكان من المفترض أن تكون هذه القوة العسكرية العراقية المسلحة قوة مضافة لإجمالي القوة العربية، إلا أنها لم تكن كذلك، بل وأصبحت أداة لمحاولة تدمير قوى عسكرية عربية أخرى تصدت للعدوان العراقي على الكويت، مما أدى إلى نقصان وتفتيت إجمالي القوة العربية.

وجاءت الآثار السياسية المحلية للحرب العراقية الإيرانية كمحصلة لكل من الآثار الاقتصادية والعسكرية المترتبة على الحرب، كما تأثرت بها وأثرت فيها. وقد جاءت تقديرات كلا النظامين صائبة فيما يختص بجبهته الداخلية في بلده وحده، ولكنه أخطأ الحساب تجاه جبهة الخصم. فقد تصور العراق أنه سيوقع بالعسكرية الإيرانية هزيمة سريعة خاطفة، وان ذلك بدوره سوف يؤدي إلى انتفاضة الأقليات العديدة التي تتكون منها إيران، إلا أن ذلك لم يحدث، حيث أدى الهجوم العراقي إلى اختفاء الصراع الداخلي فيما يتعلق بشكل وطبيعة النظام السياسي والاجتماعي الجديد في إيران، كما أدى الخطر الخارجي إلى توحيد كل القوى القادرة على حمل السلاح لحماية الوطن. وكان خطأ الحساب من الجانب الإيراني في تصوره لضعف النظام السياسي العراقي في الداخل، وأن معارضي النظام كثيرون وأقوياء، وأن الأقليات العراقية ستهب ضد النظام العراقي، وهو مالم يحدث أيضا. وبذا فقد ثبت أن الانتماء الوطني يتغلب عند المخاطر على الانتماء للأقليات، ولو أن هذا الوضع تغير في أعقاب الاعتداء العراقي على الكويت، وذلك لإحساس الأقليات العراقية بعدم مشروعية أو سلامة هذه الحرب، وإحساسهم أيضا بطغيان النظام السياسي في بغداد، وتحوله إليهم.

إلا أن الخطأ الأكبر الذي وقع فيه النظامان، والذي أدى إلى أخطار متعددة على المدد الزمنية المختلفة، هو تدمير المراكز الاقتصادية للبلدين، وهو الأمر الذي امتدت آثاره إلى مختلف النشاطات الحيوية فيهما، كما أحدث العراق، ببدئه الحرب ضد إيران، تصدعا واضحا في الجبهة المعادية لإسرائيل من ناحية، وبدء تفتت العالم العربي من جهة أخرى، حيث انقسم العالم العربي بين مؤيد له ومعاد لتصرفاته، كما أدى ذلك أيضا، على الأقل من الوجهة النظرية، إلى ابتعاد العراق تدريجيا عن قضايا المواجهة مع إسرائيل، وتحوله بشكل كامل إلى قضايا التوازن الإقليمي في الخليج، وشروعه في محاولة فرض نفوذه على دول الخليج العربية، التي انتهت بكارثة الخليج، التي قام خلالها العراق بغزوه الغاشم ضد الكويت ومحاولة ضمها إليه، محاولا بذلك إنهاء هويتها الوطنية، إلا أن ذلك انتهى بحرب تحرير الكويت الخالدة، التي ردته على عقبيه مدموما مخذولا، كما أدى هذا الحدث إلى تلاحم كل القوى الاجتماعية والتنظيمات السياسية في إيران، والالتفاف حول السلطة الحاكمة.

وعلى المستوى الإقليمي، كانت الحرب العراقية ـ الإيرانية أحد العوامل الرئيسية التي ساهمت في التعاون والتنسيق بين دول الخليج العربية، وبدأ لأول مرة ظهور ترتيبات أمنية جماعية في المنطقة، الأمر الذي أدى إلى الدعوة لإنشاء تجمع خليجي للدفاع عن أمن الخليج (مجلس التعاون الخليجي)، كانت أهم أهدافه حماية أمن دول المنطقة، وتكوين قوة سياسية تفاوضية على المستوى السياسي والاقتصادي، وبدء إنشاء نواة قوة عسكرية موحدة (قوات درع الجزيرة)، وزيادة القدرة السياسية لدول المجلس على المستويين الإقليمي والدولي. ومن جانب آخر، كان من أهم نتائج هذه الحرب على دول الخليج، هي أن الصراع العربي ـ الإسرائيلي لم يعد

يحتل المكانة الأولى لـديهم، حيث كان الموقف في المنطقة يشكل خطرا جسيما عليهم، يفوق في أهميته أية أخطار أخرى يتعرض لها العالم العربي، على الرغم من عدم تخليهم عن القضايا العربية الرئيسية بشكل عام.

وقد أحدثت الحرب العراقية ـ الإيرانية انقساما في العالم العربي بين مؤيد ومعارض لكل من العراق وإيران، وهو الانقسام الذي زادت حدته وتعمقت جذوره في أعقاب أزمة الخليج الثانية. كما أدت الحرب إلى إضعاف قدرة الموقف العربي على كسب إيران كقوة مؤيدة بكل ثقلها للمواقف العربية المختلفة طبقا لعقائد النظام الإسلامي في إيران، وإلى زيادة التقارب العراقي ـ الأردني الذي ظهرت آثاره فيما بعد، وأتاحت لإسرائيل إضعاف التضامن العربي وإمكانية تصفية المشكلات المعلقة مع بعض الدول العربية حيث هاجمت لبنان واقتحمت بيروت في حربها الشهيرة عام ١٩٨٢. وبهذا فإن إسرائيل تعتبر أن الحرب العراقية ـ الإيرانية قد جاءت في صالحها تماما، وقد قامت إسرائيل خلال الحرب ببيع أسلحة ومعدات عسكرية أمريكية الصنع لإيران، وجرت الولايات المتحدة معها في ذلك، فيما عرف فيما بعد بقضية «إيران جيت»، كما أمدتها بالخبرة الفنية العالية، الأمر الذي عاون إيران على مواصلة مجهودها الحربي. كما استغلت إسرائيل الغارات الجوية الإيرانية على بغداد في تدمير المفاعل النووي العراقي، وحيث تعتبر مؤشرات ذلك وليس جوهره، دليلا على تطور الاستراتيجية العسكرية الإسرائيلية تجاه العالم العربي على نحو إيجابي يزيد من الأخطار الموجهة للعرب.

وقد أثرت الحرب العراقية الإيرانية على رؤية الأطراف الدولية للمنطقة بمنظور جديد، أدى فيما بعد، خاصة في أعقاب حرب تحرير الكويت وخلال فترة الإدارة الأمريكية للرئيس كلينتون، إلى رسم سياسات واستراتيجيات جديدة لمنطقة الخليج الغنية بالبترول، الذي هو شريان الحياة للعالم الغربي واليابان. ودون الدخول في تفاصيل تطور هذه السياسات والاستراتيجيات، فقد وصلت إلى ما أطلق عليه «سياسة الاحتواء المزدوج» (Dual Containment Policy)، من المفيد التعرف على أهم ملامحها الآن.(٦)

وأوضح ما قيل في استراتيجية الولايات المتحدة في الشرق الأوسط هو ما عبر عنه الدكتور مارتن انديك، مساعد مستشار الرئيس الأمريكي لشؤون الأمن القومي والمدير الأسبق لمعهد واشنطن لدراسات الشرق الأدنى، في خطاب ألقاه في آيار (مايو) ١٩٩٣، إذ حدد في الخطاب العناصر الرئيسية لسياسة الولايات المتحدة في ثلاث نقاط محددة. أولها: تشجيع ودعم السلام العربي ـ الإسرائيلي في الغرب (غرب الشرق الأوسط) واتباع سياسة الاحتواء المزدوج في الشرق (أي في الخليج). وثانيها: منع انتشار أسلحة الدمار الشامل في المنطقة. وثالثها: الدعوة إلى رؤية للمنطقة أكثر ديمقراطية ورخاء لكل شعوبها. وطبقا لهذه الرؤية، فإن العنصر الأول الخاص بتشجيع السلام بين العرب وإسرائيل وسياسة الاحتواء المزدوج في الخليج، يقوم على «فكرة الاعتماد المتبادل بين النصفين الشرقي والغربي للمنطقة». إذ سيؤثر «احتواء التهديد الموجه

من العراق وإيران في الشرق»، في قدرة الولايات المتحدة على «تشجيع السلام مع إسرائيل في الغرب»، وهذا سيؤثر بدوره في قدرة الولايات المتحدة على «احتواء التهديدات العراقية والإيرانية في الشرق». وإضافة إلى ذلك، فإن النجاح في المنطقتين سيسهل تحقيق أهداف النقطتين الثانية والثالثة، أي منع انتشار أسلحة الدمار الشامل، وتحقيق الديمقراطية والرخاء لشعوب المنطقة.[٧]

والسلام العربي ـ الإسرائيلي يسير بخطى متسارعة. أما في الخليج، فإن سياسة الولايات المتحدة الجديدة «ترفض لعبة توازن القوى القديمة» بالنسبة إلى العراق وإيران، والتي كانت تتضمن «بناء إحداهما لموازنة الأخرى». وبدلا من ذلك، فهي تبني سياستها على أساس «تقييد الطموحات العسكرية لكل من العراق وإيران» اعتماداً على «الحلفاء في المنطقة للحفاظ على توازن مناسب للقوة»، لكي «تتم مواجهة النظامين العراقي والإيراني» دون «الاعتماد على أحدهما لمواجهة الآخر». وانطلاقا من المنطق نفسه، ستشمل هذه السياسة تحقيق أهداف أمريكية تقليدية أخرى كثيرة، مثل ضمان أمن حلفاء الولايات المتحدة في منطقة الشرق الأوسط، وتأمين تدفق بترول منطقة الخليج إلى موانىء التصدير المحددة.[٨]

وأخيرا، كانت حرب الناقلات من أهم معالم الحرب العراقية ـ الإيرانية، التي أظهرت أحد العناصر المهمة والمؤثرة في أي حرب تنشأ في منطقة الخليج العربي، والتي كانت أحد الأسباب وراء رغبة العراق في مد نفوذه على جزيرتي بوبيان ووربة الكويتيتين، والتي كانت ـ ضمن أسباب أخرى ـ أحد دوافع العراق لشن عدوانه على الكويت. لقد أدت حرب الناقلات إلى إصابة العديد من ناقلات البترول خلال تواجدها أو إبحارها في الخليج العربي. وقد بدأت الحرب بمبادرة من العراق لرغبته في تحديد دخل البترول الإيراني، وتدويل الحرب الدائرة بينه وبين إيران. وفي الوقت الذي نجح فيه العراق في جذب انتباه العالم للحرب، فإنه لم ينجح في إيقاف تدفق البترول من إيران أو باقي دول الخليج. وقد ردت إيران على العمل العراقي، جاعلة العراق يدفع ثمنا غاليا للهجمات العراقية في الخليج، كما أصابت عددا من الناقلات التابعة لبعض دول الخليج العربية. وتركزت الهجمات العراقية ضد السفن المتجهة إلى، أو مغادرة، الموانىء الإيرانية، وتمت هذه الهجمات في المنطقة التي أعلنتها العراق كمنطقة محرمة في المياه الدولية، أو داخل المياه الإيرانية، وبصفة عامة، قامت الهجمات الإيرانية على أساس رد الفعل للهجمات العراقية، وكانت توجه ضد السفن المتجهة إلى، أو قادمة من، بعض الموانىء الخليجية. وتمت بعض الهجمات في الجزء الشمالي من الخليج إلى أن استطاعت الطائرات ف-١٥ السعودية تدمير طائرتين إيرانيتين من طراز ف-٤ بالقرب من «جبيل». وبعد الرد السعودي، نقلت إيران كل جهودها إلى منطقة جنوب الخليج العربي، خارج الغطاء الجوي السعودي.[٩]

لقد ألقى هذا الجزء من الدراسة بعض الضوء على فترة زمنية صعبة، دار فيها صراع مسلح

في منطقة الشرق الأوسط استقطب خلالها القوى الإقليمية والدولية في شتى المجالات السياسية والاقتصادية والعسكرية، لأطول حرب في العصر الحديث امتدت ثماني سنوات، وتركت آثارا عميقة على مختلف الأصعدة المحلية والإقليمية والعالمية، وأفرزت دروسا وآفاقا جديدة، وخلقت مناخا جديدا من التعاون والتنافر، وجذبت أطرافا خارجية إلى هذا الصراع لم يكن لها هذا الثقل من قبل في المنطقة وعالميا، وكان يجب أن تلفت هذه الحرب نظر دول المنطقة المعنية لتوجهات النظام العراقي في بغداد، وإلى أطماعه في المنطقة، ونواياه تجاه دول الخليج بصفة عامة، وتجاه الكويت بصفة خاصة، إلا أن ذلك لم يتم. وعلى الرغم من تجسيد مثل هذه الإشارات، إضافة لإشارات عدوانية أخرى، في الفترة التي سبقت أزمة الخليج الثانية، إلا أن أحداً لم ينتبه أيضا لأهداف العراق وأطماعه، ثم فوجىء العالم بالغزو العراقي للكويت، والذي كان يرتبط ـ بشكل أو بآخر ـ بالحرب العراقية-الإيرانية، على الأقل من زاوية الأطماع والنوايا والأهداف السياسية والعسكرية.

ثانيا: الحركة الاستراتيجية العسكرية للعراق تجاه الكويت «جنوبا»

بعد إعداد متأنٍ، وخداع سياسي واستراتيجي على أعلى مستوى شمل الخصم والصديق، غزت العراق الكويت في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠. وقد أدت هذه المغامرة العسكرية غير المحسوبة سياسيا بدقة، إلى اجتياح القوات العراقية لدولة الكويت، وتهديد أمن باقي دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية بصفة عامة، والمملكة العربية السعودية بصفة خاصة.

ولم تتمكن العراق «الدولة» من تبرير هذا التدخل العسكري في الكويت للرأي العام العربي والإقليمي والدولي، أو إيجاد المبررات الشرعية والقانونية لهذا التدخل، وبعد عدة تبريرات متباينة ومتضاربة، أعلن الرئيس العراقي ضم دولة الكويت إلى العراق، ضاربا بذلك بجميع القوانين والأعراف الدولية عرض الحائط. ولم يتوقع صدام حسين أن يؤدي عدوانه الغاشم على الكويت إلى توحد العالم ـ وللمرة الأولى في التاريخ الإنساني ـ في معارضة مغامرته العسكرية. فلأول مرة تتفق القوتان العظميان، والقوى الكبرى، والقوى الإقليمية، ومعظم القوى العربية، على إدانة هذه العملية العسكرية. ثم توالت قرارات الأمم المتحدة ومجلس الأمن الدولي المتوافقة مع مطالب وأهداف المجتمع الدولي، الرافض لسياسة استخدام القوة والعنف في حل النزاعات الإقليمية. وعلى الرغم من ذلك كله استمر العراق متشددا في موقفه، رافضا لنداءات السلام، متخذا من سياسة التشدد وفرض الأمر الواقع منهجا وأسلوبا، مما دفع المجتمع الدولي إلى التدرج في إجراءات رد الفعل، بدءا من فرض العقوبات الاقتصادية ضد العراق، إلى حق استخدام القوة لتحرير الكويت وإعادة الشرعية إليها، وقبل هذا وذاك لإقرار الشرعية الدولية، وفي إطار رد الفعل العربي والدولي لهذه المغامرة العسكرية، شهد مسرح عمليات الخليج أكبر عملية حشد عسكري استراتيجي لقوات مسلحة متعددة الجنسيات منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، شكلت تحالفا عسكريا دوليا فريدا لدعم القدرات الدفاعية

للمملكة العربية السعودية وباقي دول مجلس التعاون الخليجي بعملية دفاعية استراتيجية (درع الصحراء)، تحولت -نتيجة لعدم استجابة القيادة العراقية لقرارات المجتمع الدولي- إلى الاستعداد لشن عملية هجومية استراتيجية (عاصفة الصحراء)، ثم شنها بالفعل لإنهاء العدوان العراقي على الكويت. ولنبدأ الموضوع من أوله.

لقد كان هذا التحرك الاستراتيجي، هو ثاني تحركين تحركهما العراق سياسيا وعسكريا «بالفعل» خلال تاريخه المعاصر، وخلال تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي، تحقيقا لأحلامه في إنشاء امبراطورية عراقية صدامية، تتكون بصفة رئيسية من العراق الحالي، وأجزاء من إيران فشل في الاحتفاظ بها بعد حربه مع إيران التي قدر لها أن تستمر لعدة أيام فاستمرت ثماني سنوات، ثم الكويت التي أمكن احتلالها بالفعل لفترة زمنية محددة ثم اضطر إلى تركها تحت هنف العمليات العسكرية لقوات التحالف خلال حرب تحرير الكويت، وصولا إلى السعودية وباقي دول الخليج العربية. وبذا يمكن له فرض نفوذ هذه الامبراطورية الجديدة على باقي الوطن العربي، وعلى مجمل العلاقات الدولية بشكل عام.

وكان لصدام حسين حسابات وأطماع. وكانت حساباته خاطئة، وأطماعه غير مشروعة. فقد قامت حساباته السياسية والاستراتيجية على أساس أن العالم في مرحلة حركة مستمرة ومتسارعة، أدت به إلى نوع من الفوضى يمكن خلالها القيام بعمل عسكري حاسم، يمكن استيعابه بواسطة هذا العالم المشغول بأمور أخرى، كما أن المنطقة العربية في حالة من التمزق وتسودها الانقسامات والفوضى والخلافات العربية العربية التي تمتص إمكانات الأمة، وأن القوة العربية الكبرى في المنطقة وهي مصر، قد أمكن استيعابها في إطار مجلس التعاون العربي - الذي أنشىء عام ١٩٧٩ بمبادرة من العراق - الذي ظن صدام حسين أنه مسيطر عليه تماما، وقد تصور صدام حسين في إطار هذه الحركة العالمية العشوائية، والتمزق العربي العميق، قدرته على خلق واقع جديد يمكن تثبيته قبل تنبه هذا العالم الغافل، كما يمكن تقبله فيما بعد في إطار التشكيل الجديد للنظام العالمي والنظام الإقليمي، الذي يجري بدرجات متفاوتة على الساحتين العالمية والإقليمية. وانه في إطار ذلك، يمكن التخطيط لعملية استراتيجية عسكرية جديدة تعتمد على الحشد والسرعة في التنفيذ، وبنفس الحساب الاستراتيجي الخاطىء الذي دفع صدام حسين لبدء حربه مع إيران، وقد دعم هذه الحسابات الاستراتيجية العراقية الخاطئة، الاعتقاد بصحة المقولة الخادعة - والمجاملة - بانتصار العراق عسكريا على إيران في حربه معها، واحتفاظ العراق بقوات مسلحة كبيرة الحجم، وقدرته على سرعة تعبئة قوات الاحتياط التي حلت منذ فترة قليلة ماضية. (١٠)

إلا أن صدام حسين لم يضع في حساباته الاستراتيجية أن المتغيرات العالمية التي تحكم حركة العالم لا مكان فيها للمغامرين والمقامرين، وأنه في إطار هذه المتغيرات العالمية يتم صياغة جديدة لدور القوى الإقليمية ليس من بينها الاستخدام السياسي للقوة المسلحة. وعلى الرغم

من ذلك فقد قام بمحاولة تقوية عنصرين رئيسيين: العنصر الأول: بناء قوات مسلحة قوية، كبيرة العدد، كاملة العدة بأحدث ما يمكن الحصول عليه من أسلحة ومعدات قتال حديثة، قادرة على تنفيذ المهام الاستراتيجية التي قد تكلف بها. والعنصر الثاني: بناء اقتصاد قوي، أساسه البترول والصناعات البترولية، قادر على تحمل أعباء بناء هذه القوات المسلحة واستمرار وجودها، وبالحجم الذي يريده، وبالقدرات التي يتصورها. وبناء على ذلك، بدأت القيادة العراقية في الإعداد والتمهيد لغزو الكويت، مستهلكة الوقت الذي تحتاجه، لضمان نجاح هذه العملية العسكرية.(١١)

وقبل المضي في تبين مسارات الأزمة، وحتى يمكن وضعها في إطارها التاريخي، علينا إجراء وقفة قصيرة لتبين موضع الأزمة بين الأزمات العراقية الكويتية الأخرى. فالأزمة الأخيرة تعد الثالثة في تاريخ العلاقات بين البلدين منذ استقلالها. فكانت الأولى هي أزمة عام١٩٦١ التي أثارها عبدالكريم قاسم مع بدء استقلال الكويت، والثانية في عام١٩٧٣ حينما احتلت قوات عراقية مسلحة مركز «الصامتة» الحدودي الكويتي وتفجرت الأزمة بسببه. والاختلاف بين الأزمتين يدور حول أن أزمة ١٩٦١ تتعلق بضم العراق للكويت وعدم اعترافه بالكويت المستقلة، أما أزمة ١٩٧٣ فكانت نزاعا حدوديا هدف العراق من ورائه أن يلمح إلى دعواه الإقليمية بشكل محدود يتمثل في محاولة الحصول على جزيرتين تقعان في الخليج بالقرب من مدينة الفاو العراقية الواقعة في أقصى نقطة للعراق على الخليج (هما جزيرتي بوبيان ووربة التابعتين للكويت). وانتهت الأزمة الأولى بعد توصية مجلس الجامعة العربية بأن تلتزم الدول العربية بتقديم المساعدات الفعالة لصيانة استقلال الكويت، وأن هذه المساعدة الفعالة تتم عن طريق إنشاء قوات أمن عربية، التي انشئت بالفعل وأرسلت إلى الكويت، وكان التهديد العراقي قد انتهى فعليا عندما وصلت القوة إلى الأراضي الكويتية. وبعد مقتل قاسم خلال ثورة١٩٦٣، اعترفت العراق باستقلال الكويت، وأكدت احترامها لوضع الحدود العراقية-الكويتية كما حددتها الخطابات المتبادلة في ٢١ تموز(يوليو) و١٠آب (أغسطس) عام١٩٣٢ بين رئيس وزراء العراق وأمير الكويت، وأبرمت الدولتان بخصوص ذلك اتفاقية في ١٢تشرين الأول (أكتوبر)١٩٦٣، قدمت الكويت بمقتضاها قرضا للعراق قيمته ٣٠مليون دينار بدون فوائد، ثم شهدت العلاقات العراقية-الكويتية أفضل عهودها منذ تولي عبدالسلام عارف قيادة العراق وحتى عام١٩٧٢ عندما حدث التوتر التالي في العلاقات بين البلدين. وانتهت الأزمة الثانية عام١٩٧٣، بعد انسحاب القوات العسكرية العراقية من مركز «الصامتة» الحدودي، وبعد جهود كويتية سياسية ودبلوماسية بهذا الشأن، وبعد إدانة هذا العدوان في الأوساط العربية والدولية. ومن مجمل هذا النزاع الأخير، يمكن القول إن الخلاف بين البلدين لم يكن نزاعا إقليميا، أو دعوة إقليمية لها سند وأساس، وإنما سببه مطالبة العراق بأجزاء معينة من أراضي يعترف بأنها كويتية، مدفوعا باعتبارات تتعلق بمصالح العراق الملاحية في الخليج، كما يمتد إلى نزاع حول الحدود بين البلدين.(١٢)

وبدأ العراق بالتمهيد للأزمة الثالثة مع الكويت، عن طريق الاستعداد في المجالات المختلفة ـ السياسية والعسكرية والاقتصادية ـ وأساسها إعداد القوات المسلحة للمهمة التي سوف تكلف بها، وعن طريق بعض الإجراءات السياسية والدبلوماسية التي بدأت في المجال العربي، ففي ١٥ تموز (يوليو) ١٩٩٠، بعث وزير خارجية العراق طارق عزيز مذكرة إلى الشاذلي القليبي أمين عام الجامعة العربية، اتهم فيها «حكومتي الكويت والإمارات» باستغلال انشغال العراق في حربه مع إيران في إقامة المنشآت العسكرية والمخافر والمنشآت النفطية والمزارع على أرض العراق، مع إغراق الحكومتين ـ في عملية مدبرة ـ السوق النفطية بمزيد من الإنتاج خارج حصتهما المقررة من منظمة «الأوبك»، الأمر الذي أضر بالعراق اقتصاديا، كما اتهم عزيز الكويت بإقامة منشآت نفطية على الجزء الجنوبي من حقل الرميلة العراقي وسحبت النفط منه، ثم طالب بإلغاء الديون المستحقة على العراق من دول الخليج، وتنظيم خطة عربية على غرار مشروع مارشال لتعويض العراق بعض ما خسره في الحرب. وقد ردت الكويت على ذلك بمذكرة أرسلتها إلى الأمين العام للجامعة العربية بتاريخ ١٨تموز (يوليو)١٩٩٠، دحضت فيها الدعاوى العراقية، وعبرت عن الاستياء الكويتي هذا الإجراء، ودعت إلى تشكيل لجنة عربية في نطاق الجامعة يتفق على أعضائها لكي تفصل في موضوع ترسيم الحدود بين البلدين على أسس من المعاهدات والوثائق القائمة بين الكويت والعراق. وبناء على ذلك، بعث طارق عزيز وزير خارجية العراق برسالة إلى الأمين العام للجامعة العربية مؤرخة في ٢١تموز (يوليو)١٩٩٠، اتهم فيها الكويت بسرقة ثروة العراق، ووصف الرسالة الكويتية بأنها مليئة بالمغالطات. وعلى أثر ذلك، سارعت الكويت بإرسال رسائل إلى ملوك ورؤساء الدول العربية، وإرسال مذكرة إلى بيريز دي كويار الأمين العام للأمم المتحدة. ومع وساطة مصر والسعودية لاحتواء الأزمة، أكد مجلس الوزراء الكويتي نية الكويت في نجاح اللقاء المرتقب بين البلدين والذي حدد مكانه في جدة، وأعرب عن أمله في أن يكون هذا اللقاء خطوة نحو التوصل إلى حل نهائي عادل لكل المشكلات والقضايا المعلقة بين البلدين، وأن يتم الحل في إطار عربي.[١٣]

وقد تزامن مع مذكرة العراق إلى الجامعة العربية في ١٥تموز (يوليو)١٩٩٠ بدء حشد الجانب العراقي لقواته في منطقة الحدود. وواكب هذا الحشد حملات إعلامية بين الطرفين، أدت إلى تعميق حدة الخلاف بين الدولتين، وتدخلت أطراف عربية لمحاولة احتواء الأزمة. وبفشل اجتماع جدة يوم الأول من آب(أغسطس)١٩٩٠ نتيجة تقدم الجانب العراقي بمطالب يصعب على الجانب الكويتي قبولها، كانت نية العراق مبيتة لغزو دولة الكويت بالقوة المسلحة. وفي الساعة الثانية فجر يوم الثاني من آب (أغسطس)١٩٩٠، بدأ الغزو العراقي بهدف الاستيلاء على دولة الكويت، وتحقيق مصالح العراق الاقتصادية، وفرض الزعامة السياسية على دول المنطقة. وقد سار العمل العراقي تمهيدا للغزو ولتنفيذ المخطط الحقيقي للعراق على محاور مختلفة: سياسية وعسكرية وغير ذلك من المجالات.

ففي المجال السياسي، حرصت القيادة العراقية على ضمان تأييد الموقف المصري أو تحييده عن طريق إنشاء مجلس التعاون العربي الذي يضم مصر والأردن واليمن بالإضافة إلى العراق، وحرصت في الوقت نفسه على ضمان تأييد بعض الدول العربية عن طريق تقديم بعض المساعدات الاقتصادية العراقية إليهم. وفي محاولة لتحييد موقف السعودية، قام العراق بتوقيع معاهدة عدم اعتداء مع القيادة السياسية قبل الغزو، كما عمل على كسب الرأي العام العربي، وتعاطف الجماهير العربية إلى جانب العراق عن طريق توجيه التهديدات المتتالية لإسرائيل، حتى تكون هذه الجماهير عامل ضغط على الحكومات العربية للوقوف إلى جانب العراق. وفي المجال العسكري، قامت القيادة العامة للقوات المسلحة العراقية باستعادة القدرات العسكرية العراقية، ورفع كفاءة واستعداد هذه القوات، وتوفير الأسلحة والمعدات اللازمة لها من جميع المصادر المتيسرة ثم السعي لامتلاك أسلحة الردع المناسبة (مثل: الأسلحة الكيماوية والجرثومية، والترسانة الكبيرة من الصواريخ البالستية، وتسريب الأنباء عن امتلاك العراق للأسلحة النووية). كما أعدت القيادة العامة العراقية برنامجا مكثفا لتدريب القوات على موضوعات مشابهة لما سوف يتم إجراؤه خلال عملية الاجتياح الشامل للكويت، وفي الوقت نفسه أتمت اللمسات الأخيرة في عملية التخطيط الاستراتيجية للعملية الهجومية الاستراتيجية، التي تبلورت في خطة العمليات النهائية للعملية. وتوازى مع الاستعداد السياسي والعسكري، عمليات خداع سياسية واستراتيجية متعددة الأبعاد والمستويات لإخفاء نوايا العراق للهجوم. وفي الموعد المحدد، اندفعت القوات العراقية عبر الحدود العراقية - الكويتية على محور العبدلي/ الجهراء في اتجاه مدينة الكويت العاصمة، وتمكنت من احتلال المدينة والأهداف الحيوية في الدولة اعتبارا من الساعة العاشرة صباحا من نفس اليوم. وبمضي الوقت، انتشرت القوات العراقية داخل دولة الكويت، وبدأت الإعداد للدفاع عنها تمهيدا لضمها، الذي حاولته بالفعل. وساعد على سرعة نجاح الغزو نجاح العراق في تحقيق المفاجأة الاستراتيجية والتكتيكية، وقلة عدد القوات الكويتية التي لم تتصور إطلاقا أن يأتيها العدوان من دولة عربية شقيقة مجاورة، وعدم اكتشاف النوايا العراقية للهجوم وحجمه واتجاهه وتوقيته، والتفوق الساحق للقوات العراقية المهاجمة.(١٤)

جاء رد الفعل العربي والإقليمي والعالمي برفض الغزو العراقي للكويت في إجماع لم يسبق له مثيل في الأزمات الدولية، وتوالت قرارات جامعة الدول العربية، ومؤتمر القمة العربي، ومنظمة المؤتمر الإسلامي، والأمم المتحدة برفض سياسة استخدام القوة والعنف ضد دولة الكويت، ودعت العراق للانسحاب الفوري غير المشروط من الأراضي الكويتية. وقد بذلت جهود سياسية ودبلوماسية عربية كبيرة، كان في محورها جهود الرئيس حسني مبارك في هذا السبيل، لمحاولة حل الأزمة في إطار جامعة الدول العربية وتحت المظلة العربية، إلا أن العراق استمر متشددا في موقفه، متصلبا في آرائه، مصرا على استمرار احتلاله للكويت، الأمر الذي فتح

الباب واسعا لقيام التحالف الدولي المضاد للعراق، والذي اشتركت فيه قوات عربية تساند الكويت في حقها الطبيعي والمشروع. ونتيجة للعدوان العراقي على الكويت، وعدم تغير الموقف العراقي المتشدد، كان استخدام القوة المسلحة أمراً حتميا.

وفي إطار محاولة إيجاد الحلول العربية والإقليمية والعالمية سلميا، اجتمع مجلس الجامعة العربية في الثاني من آب (اغسطس) ١٩٩٠ بناء على طلب الكويت واستنادا إلى المادة الخامسة والمادة السادسة من ميثاق الجامعة العربية والمادة الثانية من معاهدة الدفاع العربي المشترك وتبنى المجلس قرارا يدين الغزو العراقي للكويت، كما يدين الخسائر في الأرواح والممتلكات الناجة عن الغزو، ويطالب بالانسحاب الفوري وغير المشروط للقوات العراقية من الكويت، ويقترح عقد قمة عربية استثنائية لبحث السبل الكفيلة باحتواء هذا الغزو، وبالفعل اجتمعت القمة العربية في العاشر من آب (أغسطس) واتخذت قرارا بتأييد القرار الذي تبناه مجلس الجامعة العربية في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠، وتأييد القرارات الصادرة عن مجلس الأمن في هذا الصدد، كما يدين الغزو العراقي للكويت، ولا يعترف بضم الكويت للعراق، ويطالب بالانسحاب الفوري للقوات العراقية من الكويت. واشتمل القرار أيضا، على تأييد الخطوات التي اتخذتها المملكة العربية السعودية ودول الخليج التي تستند إلى حق الدفاع الشرعي الذي تنص عليه المادة الثانية من معاهدة الدفاع المشترك والمادة ٥١ من ميثاق الأمم المتحدة، والموافقة على الاستجابة إلى طلب المملكة العربية السعودية والدول الخليجية بإيفاد قوات عربية إلى الخليج لدعم قواتها العسكرية والمساهمة في حماية الوحدة الإقليمية لبلادهم. ورغم الصعوبات الجمة التي واجهت إصدار هذا القرار، إلا أنه في النهاية صدر بالفعل.(١٥)

وإذا كان طابع التباين والانقسام قد طغى على الموقف الإقليمي العربي، فإن موقف الجماعة الدولية كان على النقيض من ذلك حيث اتسم موقفهم بالإجماع شبه المطلق حيال الأزمة وحيث توالت صدور قرارات مجلس الأمن الدولي التي واكبت تطورات الأزمة، ففي الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠ صدر القرار رقم ٦٦٠ الذي أدان الغزو، وطالب بالانسحاب الفوري غير المشروط للقوات العراقية، وحث الدولتين على بدء التفاوض، وأيد جهود الجامعة العربية الرامية إلى تسوية الأزمة. ولم يلبث أن تبنى مجلس الأمن في الخامس من آب (أغسطس) ١٩٩٠ القرار رقم ٦٦١ الذي يقضي بمقاطعة العراق اقتصاديا وعسكريا. وفور إعلان العراق ضم الكويت، صدر القرار رقم ٦٦٢ في التاسع من آب (أغسطس) ١٩٩٠ الذي يرفض فيه هذا الضم، ويصف القرار العراقي بالبطلان. وحين قرر العراق احتجاز أعداد من المواطنين الأجانب لاستخدامها كدروع بشرية، صدر القرار رقم ٦٦٤ في الثامن عشر من آب (أغسطس) ١٩٩٠، الذي يطالب العراق بتسهيل المغادرة الفورية للمواطنين الأجانب في كل من الكويت والعراق. وفي ٢٥ آب (أغسطس) أصدر المجلس قراره رقم ٦٦٥ الذي يخول فيه الدول الأعضاء استخدام القوة البحرية لوقف السفن التجارية التي تتجه إلى أو تغادر العراق.

ثم صدر القرار رقم٦٦٦ في الرابع عشر من أيلول (سبتمبر)١٩٩٠ ، الذي يخول الأمم المتحدة والصليب الأحمر وغيرهما من المنظمات الدولية مسئولية نقل وتوزيع الإمدادات الغذائية الخاصة بالعراق، وذلك لضمان وصولها إلى مستحقيها.[١٦] وحين قامت قوات الاحتلال العراقية بشن حملات هجومية متكررة على عدد من السفارات في الكويت أصدر مجلس الأمن في السادس عشر من أيلول (سبتمبر)١٩٩٠ القرار رقم٦٦٧ ، الذي يدين هذه العمليات، وعندما طالبت بعض الدول الأعضاء بتعويضها عن الخسائر المادية التي لحقت بها من جراء مشاركتها في فرض الحصار الاقتصادي على العراق، أصدر مجلس الأمن في الرابع والعشرين من أيلول (سبتمبر)١٩٩٠ القرار رقم ٦٦٩ الذي يكلف لجنة العقوبات الاقتصادية بدراسة طلبات المساعدة للدول المتضررة. وفي اليوم التالي، في الخامس والعشرين من أيلول (سبتمبر)١٩٩٠ ، أصدر المجلس القرار رقم٦٧٠ الذي يطالب فيه جميع الدول بعدم السماح لأي طائرة تحمل شحنة للعراق أو الكويت بالاقلاع من إقليمها. وفي التاسع والعشرين من تشرين الأول (أكتوبر)١٩٩٠ ، صدر القرار رقم ٦٧٤ ، الذي يدين الأعمال التي تقوم بها سلطات الاحتلال العراقي في الكويت. ثم صدر القرار رقم ٦٧٧ في الثامن والعشرين من تشرين الثاني (نوفمبر)١٩٩٠ ، الذي يدين محاولات العراق الرامية إلى تغيير التكوين الديموغرافي لسكان الكويت. وبعد مداولات عسيرة استمرت أسابيع عدة قام خلالها وزير الخارجية الأمريكي جيمس بيكر بزيارات مكثفة لدول عديدة، أصدر مجلس الأمن في التاسع والعشرين من تشرين الثاني (نوفمبر)١٩٩٠ ، قراره الشهير رقم٦٧٨ ، الذي يسمح لقوى التحالف باستخدام جميع الوسائل اللازمة ــ بما فيها التدخل العسكري ـ لإجبار العراق على الامتثال لكل قرارات مجلس الأمن الخاصة بأزمة الخليج، ويمنح العراق مهلة حتى ١٥كانون الثاني (يناير)١٩٩١ لتنفيذ هذه القرارات، وفي حالة تمسك العراق بموقفه حتى هذا التاريخ، يخول القرار الدول المتحالفة مع الكويت حق استخدام كل الوسائل الكفيلة بإجبار العراق على تنفيذ قرار مجلس الأمن رقم٦٦٠ والقرارات التالية ذات الصلة بأزمة الخليج، وذلك من أجل إقرار السلم والأمن في المنطقة.[١٧]

وفي ١٧ كانون الثاني (يناير)١٩٩١ ، اندلعت العمليات العسكرية الرامية إلى تحرير الكويت، واستمرت حتى أواخر شهر شباط (فبراير)١٩٩١ ، الذي سجل انهيار القوات العراقية الكامل في مواجهة قوات التحالف. وبالطبع، لم تتم الحرب دون عناء، وإنما جاءت بعد تخطيط وإعداد دقيق، ونتيجة معرفة واقعية بمدى ملاءمة الظروف السياسية والإمكانات المادية والمعنوية لتحقيق الهدف المنشود، كما حفلت الفترة بين آب (أغسطس)١٩٩٠ وكانون الثاني (يناير)١٩٩١ بالجهود المشرفة للاستعداد للحرب، وامتلأت بالأعمال العظام، كما اشتملت على الكثير من البطولات والتضحيات والعمل العسكري الصامت الدؤوب، الذي استند على عمل سياسي فائق الأداء.

وقد سارت إدارة الأزمة منذ البداية على ثلاثة خطوط رئيسية متوازية، لم تلتق إلا في توقيت محدد، يعني في جوهره الاستعداد للقتال وبدء الصراع المسلح، خط الاستعداد العسكري في مسرح العمليات، ويتضمن تحديد التجميع الاستراتيجي الكافي، والنقل الاستراتيجي للقوات من مناطق تمركزها القائمة إلى مناطق عملها في المسرح، ثم توزيع هذه القوات استراتيجيا، ثم انتشارها لمواجهة متطلبات العملية الدفاعية الاستراتيجية (درع الصحراء)، ثم إعادة تجميعها استعدادا لبدء العملية الهجومية الاستراتيجية (عاصفة الصحراء) طبقا لخطط العمليات الموضوعة، وذلك طبقا لتخطيط استراتيجي متقن تم منذ بداية الأزمة، ثم خط العمل السياسي، الذي يتضمن مواءمة هذا العمل طبقا للمستوى الذي وصل إليه الاستعداد العسكري إضافة لعمليات التنسيق المستمرة بين دول التحالف، وأعمال آليات الأمم المتحدة بكامل طاقاتها وإصدار القرارات المتتالية من مجلس الأمن التي تتواكب مع تطور العمل السياسي الذي يواكب بدوره خط الاستعداد العسكري، ثم استخدام جميع وسائل الخداع السياسي والاستراتيجي لضمان سرية وأمن كل الاستعدادات القائمة، ثم أخيرا، خط الاحتفاظ بعمليات التصعيد في المنطقة، لحين بدء توجيه الضربة العسكرية ضد القوات العراقية القائمة باحتلال الكويت.

وقد مرت مرحلة «تنظيم» العمل العسكري في مسرح عمليات الخليج بعدة مراحل: مرحلة اتخاذ القرار السياسي باستخدام القوة المسلحة وإعداد التجميعات الاستراتيجية المناسبة ونقلها استراتيجيا للمسرح، ثم مرحلة اتخاذ القرار الاستراتيجي طبقا لخطط العمليات الموضوعة، ثم مرحلة استعداد القوة المسلحة واستكمال كفاءتها القتالية والاستعداد لمرحلة العمل العسكري المنظم حين اتخاذ القرار السياسي ببدء أعمال الصراع المسلح لحل المشكلة بالقوة المسلحة طبقا لتفويض مجلس الأمن الدولي لذلك. وخلال هذه المراحل، تم توزيع القوات استراتيجيا في مسرح العمليات، وإعداد المسرح للحرب، وتأمين انتشار القوات العسكرية، وتأمين القيادة الاستراتيجية والمخابرات الاستراتيجية لهذه القوات، وإعداد خطط العمليات وبدء تدريب القوات عليها، ثم التعرف على الطبيعة الطبوغرافية للأرض، والتعرف عن قرب على طبيعة الخصم ونقاط القوة والضعف فيه لمواءمة خطط العمليات مع ذلك، ثم الاتفاق على تصور مشترك للعمل العسكري المطلوب القيام به. وقد واكب هذه الأعمال العسكرية عمل سياسي منظم، كان أبرز ملامحه: فصل العمل العسكري عن العمل السياسي حيث يتولى العسكريون متطلبات العمل العسكري والاستراتيجي بعيدا عن الاعتبارات السياسية ويتولى السياسيون أعباء إدارة المعركة السياسية والاقتصادية، ومداومة اتصال القادة السياسيين للتحالف مع بعضهم لضمان استمرار عمليات التنسيق والتعاون وعلى اعتبار أن اتخاذ قرار عسكري بهذا الحجم يستلزم اشتراك الجميع فيه، ثم استمرار التحرك على خط أعمال آليات المنظمات الدولية لتتواكب مع القرارات السياسية التي تتخذ.

لقد كانت الحشود العسكرية المتواجدة في مسرح الخليج بحجم ليست له سابقة في تاريخ المنطقة، وفي تاريخ العالم كله منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، وبناء على حجم هذه الحشود تحددت الرؤية الاستراتيجية والفكر الاستراتيجي الذي يحكم عمل القوات العسكرية، إذا ما اتخذ قرار بدء الضربة المسلحة. وقد استمر بناء التجميع الاستراتيجي لهذه الحشود على مدى الزمن، وقسم مسرح العمليات إلى أربع مناطق وقطاعات عملياتية هي: المنطقة الشرقية العسكرية، والمنطقة الشمالية العسكرية، وقطاع الفيلق السابع الأمريكي، وقطاع الفيلق ١٨ الأمريكي. وقبل بدء العمليات العسكرية، كان إجمالي القوات في مسرح العمليات كالآتي: قوات أمريكية: ٢ فرقة مشاة أسطول (الفرقة الأولى، الفرقة الثانية) و٣ أفواج فرسان مدرعة (الفوج الأول، والثاني، والثالث) وفرقتي مشاة ميكانيكية (الفرقة الأولى، الفرقة الرابعة والعشرين)، وفرقتين مدرعتين (الفرقة الأولى، الفرقة الثالثة)، وفرقتي اقتحام جوي (الفرقة ٨٢، الفرقة ١٠١). وقوات بريطانية: الفرقة الأولى مدرعة، ولواء مشاة أسطول، ومجموعة مظلات. وقوات فرنسية: الفرقة السادسة مدرعة خفيفة، ومجموعة مظلات. وقوات مصرية: الفرقة الثالثة الميكانيكية، والفرقة الرابعة المدرعة، ولواء صاعقة. وقوات سعودية: ٤ ألوية مشاة/ ميكانيكي (اللواء الثاني، والثامن، والعاشر، والعشرون). وقوات سورية: الفرقة التاسعة المدرعة، ولواء مغاوير. وقوات كويتية: لواء ميكانيكي، ولواء مدرع. وقوات قطرية: كتيبة ميكانيكية. وقد دعم هذا التجميع الاستراتيجي بقوات جوية، وقوات بحرية مناسبة، إضافة لحمايته تماما بواسطة وسائل الدفاع الجوي الكافية التي احتشدت لهذا الغرض، ودعمه بكافة عناصر المعاونة.

وقد وزعت هذه القوات العسكرية للتحالف قبل شن الهجوم، على المناطق والقطاعات المختلفة، واشتملت قوات المنطقة الشرقية (المحور الساحلي) على: ٣ ألوية حرس وطني سعودي (اللواء الثاني، والثامن، والعاشر ميكانيكي)، وكتيبة ميكانيكية قطرية، وفرقتي مشاة أسطول أمريكي (الفرقة الأولى، والثانية). واشتملت قوات المنطقة الشمالية (المحور المركزي) على: القوات المصرية (الفرقة الثالثة ميكانيكي، والفرقة الرابعة المدرعة، ولواء صاعقة، وعناصر دعم، وعناصر إدارية وفنية)، ومجموعة سعد الكويتية (لواء التحرير الميكانيكي، ولواء الشهيد المدرع)، ومجموعة خالد السعودية (اللواء الرابع المدرع، واللواء ٢٠ مشاة ميكانيكي)، والقوات السورية (الفرقة التاسعة المدرعة، ولواء مغاوير). واشتملت قوات محور غرب وادي الباطن على مجموعة الفيلق السابع: قوات أمريكية (الفرقة الأولى والثالثة مدرعة، والفوج الأول والثاني فرسان مدرع)، وقوات بريطانية (الفرقة الأولى المدرعة). ثم مجموعة الفيلق الثامن عشر: قوات أمريكية (الفرقة ٢٤ مشاة ميكانيكي، والفرقة ٨٢ و١٠١ اقتحام جوي، والفوج الثالث فرسان مدرع)، وقوات فرنسية (الفرقة السادسة مدرعة خفيفة).

لقد استغرقت الترتيبات الضرورية للهجوم وقتا طويلا، اعتقد البعض خلاله أن عمليات

القتال الفعلية لن تبدأ، وأن هناك حلولا سياسية ودبلوماسية بديلة تبدو على السطح. وكان هذا الاعتقاد خطأ، فقد كانت تلك الترتيبات ضرورية لتحقيق الهدف من العملية الاستراتيجية. وكان «الهدف السياسي» للقيادة المشتركة هو: «تحرير دولة الكويت من القوات العراقية الغازية، وعودة الشرعية الدستورية للبلاد». بينما كان «الهدف السياسي العسكري»، هو: «الاستخدام السياسي للقوة المسلحة، في إطار عملية هجومية استراتيجية، يتم التخطيط لإجرائها في أقل عدد من أيام القتال، تقوم خلالها القوات المشتركة بالهجوم على القوات العراقية المدافعة في الكويت، وهزيمتها في معركة عسكرية، وطردها من أراضي الكويت، وتأمين هذه العملية عن طريق إزالة القدرة العراقية لشن الحرب». وكان «الهدف الاستراتيجي» هو «التخطيط الاستراتيجي التفصيلي لعملية هجومية استراتيجية، تستغل فيها إمكانات القوات المشتركة كافة، ووضع خطط عمليات تفصيلية تعمل القوات في إطارها لتحقيق الهدف السياسي والهدف السياسي العسكري، مع تأمين العملية بالحصول على السيادة الجوية والبحرية والبرية عن طريق التأكد من إزالة القدرة العراقية على شن الحرب، بضرب الأهداف في عمق العراق، وتدمير القوات العراقية المدافعة والأنساق الثانية المدرعة والميكانيكية المكلفة بتوجيه الضربات والهجمات المضادة دعما لدفاعات القوات العراقية، وخلخلة دفاعاتها في الكويت».

وفي إطار الهدف الاستراتيجي، تمت صياغة خطة للعمليات، استفادت من أقصى إمكانات عناصر العملية، وتم تشكيل العملية في أنساق استراتيجية واحتياطيات. النسق الأول الاستراتيجي، الذي حددت له مناطق تجمع، ومناطق بدء الهجوم، واتجاهات تقدم، وخطوط للمهام المباشرة والمهام التالية، وخط مهمة يوم وذلك لكل أيام القتال، وحرصت قيادة القوات المشتركة على دفع النسق الأول الاستراتيجي على مواجهة واسعة وفي اتجاهات متعددة مع معاونة أعمال قتالية بالقوات الجوية والقوات البحرية وأعمال القوات الخاصة، كما حرصت على دفع جميع عناصره في توقيت متزامن لإرباك القيادات المقابلة لعدم تبينها للاتجاه الرئيسي للهجوم ومهام الوحدات والتشكيلات واتجاه تقدمها وخطوط مهامها. والنسق الثاني الاستراتيجي، الذي حددت له مناطق تجمع ومحاور تقدم خلف النسق الأول الاستراتيجي، وخطوط دفع يدفع من خلالها بعد تحقيق النسق الأول للمهام المباشرة لاستكمال تدمير القوات المعادية وتحقيق المهام التالية، ثم استغلال النجاح ومطاردة القوات المعتدية والوصول إلى خط مهمة اليوم. قد حرصت قيادة القوات المشتركة على تنسيق أعمال القتال بين النسقين الاستراتيجيين الأول والثاني، مع تحديد المهام التي بتنفيذها يتحقق الهدف الاستراتيجي من العملية، مع تأمين دفع النسق الثاني الاستراتيجي بأعمال قتال النسق الأول الاستراتيجي، وبالقوات الجوية ونيران القوات البحرية وأعمال قتال القوات الخاصة. ثم الاحتياطيات الاستراتيجية، وهي قوات احتفظت بها قيادات القوات لمواجهة أي مواقف طارئة تنشأ خلال القتال، وحددت لها مناطق

تجمع ومحاور تقدم دون تحديد مهمات محددة لها، وقد حرصت قيادة القوات أن تكون هذه الاحتياطيات بقوة كافية ليمكن استخدامها في التوقيت المناسب لتغيير الموقف العملياتي والاستراتيجي، واشتملت بقية عناصر العملية الاستراتيجية على: القيادة الاستراتيجية، والمخابرات الاستراتيجية، والقوات الجوية، والقوات البحرية، والقوات الخاصة، ونظام الدفاع الجوي، إضافة لباقي الاحتياطيات الأخرى مثل: عناصر المهندسين العسكريين والوحدات الكيماوية، والعناصر الإدارية والفنية والطبية وبقية التخصصات المختلفة.

وقد أضافت التطورات التكنولوجية المتقدمة للأسلحة والمعدات، والتغير في التركيب التنظيمي المصاحب لذلك، إلى القوة القتالية للقوات المشتركة، كما أدت إلى فتح خيارات وبدائل لا نهاية لها لأسلوب إدارة القتال على مسرح العمليات، وعظم من كل هذه القدرات الأسلوب الدفاعي العراقي في المسرح، الذي اعتمد على خبرات قتالية من الحرب مع إيران لا تناسب الحشد الدولي الذي تم تجميعه في مسرح العمليات، كما فتح آفاق «الإبداع» الاستراتيجي والعملياتي للمخطط الاستراتيجي العسكري، وبإتمام حشد القوات اللازمة لعملية «عاصفة الصحراء» والانتهاء من التخطيط الاستراتيجي للعملية بعد الاستعدادات الضخمة التي تمت على مدى فترة الإعداد لها، أصبح لقوات التحالف الدولي التفوق الكمي والنوعي على القوات العراقية المدافعة، وأصبحت هناك فجوة كبيرة في موازين القوى بين الجانبين، مع تحرك هذه الموازين لمصلحة القوات المشتركة بمضي الوقت، كما كان هناك تفوق ساحق للقوات المشتركة في مجالات القوات الجوية والبحرية والبرية، وفي مجالات الحرب الإلكترونية التي كانت العنصر الحاسم في نجاح العمليات العسكرية، واستمرار إحراز التفوق والمبادأة على الخصم.

وبعد هذا الاستعداد الشامل، تم التخطيط لتحرير دولة الكويت من خلال عمليتين: جوية وبرية، وخططت العملية الجوية لكي تنفذ على ثلاث مراحل: الأولى: (مرحلة القصف الجوي الاستراتيجي) وتوجه ضد البنية الأساسية والأهداف العسكرية والجوية، بما في ذلك القوات الجوية العراقية ومواقع الصواريخ البالستية، ومواقع وسائل الدفاع الجوي، ومناطق حشد الأسلحة فوق التقليدية، ومراكز القيادة والسيطرة. والثانية: (مرحلة الحصول على السيادة الجوية) ويتم خلالها استكمال تدمير الأهداف الاستراتيجية والعسكرية والحيوية للجانب العراقي واستكمال تدمير قواته الجوية، ووسائل الدفاع الجوي وعناصر الحرب الإلكترونية. والثالثة: (مرحلة التحضير والتمهيد للعملية البرية) وتوجه ضد القوات البرية العراقية ومصادر نيرانها ومراكز القيادة العملياتية والتكتيكية والمناطق الإدارية، مع التركيز على الاحتياطيات المدرعة والميكانيكية، خاصة قوات الحرس الجمهوري.

وقد بنيت العملية البرية على أساس استغلال الضربات الجوية وأعمال الخداع وفي ظل «تعمية إلكترونية شاملة» تنفذ العمليات البرية من خلال توجيه أربع ضربات: الأولى:

الضربة الساحلية (الخداعية) وتنفذ بقوات المنطقة الشرقية، وتوجه بالقوات السعودية المتمركزة في المنطقة باتجاه المحور الساحلي، وبقوات مشاة الأسطول من اتجاه الوفرة في اتجاه ميناء الأحمدي، للاتصال بالدفاعات الرئيسية لمدينة الكويت. والثانية: الضربة المحورية (داخل الأراضي الكويتية) وتنفذ بواسطة القوات العربية الموجودة في المنطقة الشمالية من اتجاه شرق وادي الباطن في اتجاه (الجهراء) بهدف تأمين الجانب الأيمن لقوات الالتفاف والتطويق (قوات الفيلق السابع والفيلق ١٨)، ثم الهجوم على المواقع الرئيسية العراقية والاتصال بالدفاعات الرئيسية عن مدينة الكويت. والثالثة الضربة الرئيسية (قوات الالتفاف والتطويق) وتنفذ بالتجميع الرئيسي للقوات الأمريكية والبريطانية والفرنسية من قطاعي الفيلق السابع والفيلق ١٨، من اتجاه غرب وادي الباطن في اتجاه الرميلة والبصرة، بهدف تدمير قوات الحرس الجمهوري في المنطقة جنوب البصرة. والرابعة: تحرير مدينة الكويت (في المرحلة التالية) حيث تشترك القوات المصرية والسعودية والكويتية في تحرير مدينة الكويت العاصمة وتأمين عودة الشرعية الدستورية إلى البلاد.

وبانتهاء المهلة المحددة بواسطة مجلس الأمن في قراره رقم ٦٧٨ الصادر في ٢٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٠ والخاصة بانسحاب القوات العراقية من أراضي الكويت قبل منتصف ليلة ١٦/١٥ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، ونتيجة لإصرار العراق على عدم الانسحاب من الكويت، بدأ تنفيذ العملية الهجومية الاستراتيجية لتحرير الكويت (عاصفة الصحراء) اعتبارا من الساعة الثانية صباحا يوم ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١. وقد استمر تنفيذ العملية الاستراتيجية ثلاثة وأربعين يوما. استغرقت الحملة الجوية ثمانية وثلاثين يوما، من الساعة الثانية صباحاً يوم ١٧ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١ إلى الساعة الرابعة صباحا يوم ٢٤ شباط (فبراير) ١٩٩١. واستغرقت العملية البرية خمسة أيام، من الساعة الرابعة صباحا يوم ٢٤ شباط (فبراير) ١٩٩١ إلى الساعة السابعة صباحا يوم ٢٨ شباط (فبراير) ١٩٩١. وقد حققت الحملة الجوية أهدافها كاملة، ومهدت الطريق لبدء العمليات البرية في المناطق والقطاعات المختلفة.

وقد تم تنفيذ العملية البرية خلال ثلاث مراحل رئيسية: المرحلة الأولى: (٢٤-٢٥ شباط (فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها التغلب على الموانع العراقية واختراق الدفاعات الرئيسية. والمرحلة الثانية: (٢٦ شباط - (فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها تطوير الهجوم وإجراء عمليات الالتفاف والعزل. والمرحلة الثالثة: (٢٧-٢٨ شباط -(فبراير) ١٩٩١) وتم خلالها تطويق القوات العراقية وعزل مسرح العمليات، وتحرير مدينة الكويت، واستكمال تدمير قوات الحرس الجمهوري. وقد نفذت العمليات البرية طبقا للتخطيط وأحرزت نتائج باهرة، وبأعداد قليلة من الخسائر في القوات والمعدات العسكرية، فباستغلال نتائج العمليات الجوية والضربات الصاروخية وبعد تمهيد نيراني مكثف ومع الساعات الأولى من فجر يوم ٢٤ شباط (فبراير)،

بدأت قوات المنطقة الشرقية في اقتحام الدفاعات العراقية على المحور الساحلي لإقناع القيادة العراقية بأنه اتجاه الهجوم الرئيسي. ثم بدأ الفيلق ١٨ ومعه القوات الفرنسية اختراق الحدود العراقية، بتنفيذ المناورة العميقة داخل الأراضي العراقية بهدف الوصول إلى وادي الفرات لعزل القوات العراقية بمسرح عمليات الكويت وباستغلال نجاح هذه الأعمال. بدأ الفيلق السابع الأمريكي ومعه القوات البريطانية، في التحول للهجوم داخل الأراضي العراقية، بهدف تدمير تشكيلات الحرس الجمهوري ومنع تدخلها في أعمال القتال الدائر. وباستغلال نجاح أعمال قتال الفيلق السابع، بدأت قوات المنطقة الشمالية في التحول للعمليات الهجومية لتحرير دولة الكويت، بالتعاون مع القوات التي تعمل على المحور الساحلي. ونتيجة لأعمال القتال والاختراقات العميقة للقوات المشتركة. انهارت الدفاعات العراقية واستسلم آلاف الأسرى، ونجحت القوات العربية في تنفيذ مهامها وتحرير مدينة الكويت، كما تمكنت قوات الفيلق السابع والفيلق١٨ من إحكام الحصار حول القوات العراقية بمسرح العمليات، وقطع ارتدادها إلى داخل العراق، وإلحاق خسائر جسيمة بقوات الحرس الجمهوري. وبنهاية يوم ٢٨ شباط (فبراير)١٩٩١، أتمت القوات المشتركة تحقيق مهامها المخططة، أعلنت العراق قبولها لجميع قرارات مجلس الأمن، وتوقفت العمليات العسكرية بمنطقة الخليج.

لقد كان الهدف المعلن للقوات المشتركة هو إزالة قدرة العراق على شن الحرب، وفي إطار هذا الهدف استمرت الحملة الجوية طوال الفترة الزمنية التي استغرقتها، كما استمرت أيضا عمليات تدمير الأنساق الثانية الاستراتيجية والعملياتية التي كان من المخطط لها أن تدعم الدفاعات البرية للقوات العراقية في الكويت عند بدء العمليات، كما استمرت عمليات القصف الجوي للقوات العراقية على طول المسرح، لوضع القوات العراقية في ظروف عملياتية صعبة يسهل بعدها تدميرها بسهولة أو إجبارها على الاستسلام دون قتال، وهو ما تم بالفعل. كما كان لجانب القوات المشتركة أيضا تفوق ساحق في القدرات الاقتصادية وقدرات الإمداد وتعويض الأسلحة والذخائر والمعدات، في الوقت الذي كانت قدرات العراق فيه على كل ذلك تتآكل بسرعة. وعلى ضوء هذه القدرات ومهارة توظيفها في ساحة الصراع، انهارت قدرات العراق على شن الحرب، وهو الهدف الرئيسي الذي سعت إليه القوات المشتركة منذ البداية.[١٨]

وفي ٢ آذار (مارس)١٩٩١، تبنى مجلس الأمن القرار رقم ٦٨٦ الذي يطالب العراق بتنفيذ قرارات مجلس الأمن السابقة، وبإلزام العراق بدفع تعويضات عن الخسائر الناجمة عن أزمة الخليج، وتكليف عدد من القيادات العسكرية العراقية بالتفاوض مع بعض قيادات قوى التحالف بشأن الإجراءات الخاصة بوقف العمليات العسكرية، وقد امتثلت العراق دون قيد أو شرط لهذا القرار[١٩]. وفي اليوم نفسه، بعد مداولات طويلة استغرقت أسابيع عدة، أصدر مجلس الأمن القرار رقم٦٨٧، الذي كان بمثابة إعلان رسمي بانتهاء حرب الخليج. فمن الناحية الفعلية يضع هذا القرار ـ الرابع عشر في سلسلة قرارات مجلس الأمن ـ العراق تحت نظام

من الرقابة الدولية شبيه بالنظام الذي فرض على ألمانيا واليابان عام ١٩٤٥، عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية. ومثلما حدث بالنسبة لذات الدولتين، لم تستطع العراق عام ١٩٩١ أن ترفض أو حتى تناقش الشروط التي أمليت عليها، إلا أن الفارق الجوهري بين الموقفين يكمن في استمرار العراق حتى يومنا هذا في الاحتفاظ بالنظام نفسه الذي أشعل بيده لهيب الحرب، بينما استبعدت القيادات الألمانية واليابانية من الحكم غداة انتهاء الحرب العالمية الثانية[٢٠] ثم تتابعت الأحداث.

فقد وافقت الحكومة العراقية على عقد اجتماع بين القيادتين العسكريتين العراقية والأمريكية لمناقشة الإجراءات العسكرية الخاصة بوقف إطلاق النار، ثم تلقت القوات العراقية بالفعل الأوامر للالتزام بهذا القرار، وأعلن أن جزءا من الحكومة الشرعية الكويتية سيعود إلى الكويت لإعداد الترتيبات اللازمة لعودة الشيخ سعد العبدالله الصباح ولي العهد ورئيس الحكومة والمكلف بإدارة شئون الكويت خلال الثلاثة أشهر التالية في ظل الحكم العسكري، لكي يمكن البدء في عملية إزالة آثار العدوان وبدء عمليات إعادة التعمير وتشغيل كل المرافق والخدمات والعمل بسرعة لإطفاء حرائق آبار النفط وإعادة تشغيل المنشآت النفطية التي أشعلتها القوات العراقية قبل مغادرتها البلاد. وفي الوقت نفسه، ألغى مجلس قيادة الثورة العراقي جميع القوانين والإجراءات التي اتخذت من أجل ضم الكويت، ثم أصدر البرلمان العراقي قرارا يلغي قراره السابق بضم الكويت إلى العراق، وكذلك جميع النتائج التي نجمت عن قرار الضم.[٢١]

ثم بدأت الأنباء تتوالى عن قيام حركة تمرد ذات صبغة إسلامية في الجنوب العراقي - حيث يقيم السكان الشيعة ـ ضد نظام صدام حسين امتدت فيما بعد إلى مناطق الأكراد في شمال العراق، وعن مقاومة النظام العراقي لهذه الحركات بالقوة المسلحة وباستخدام عناصر الحرس الجمهوري، الأمر الذي أدى إلى وقوع خسائر جسيمة بين سكان هاتين المنطقتين. وفيما بعد ومع استمرار العنف العراقي تجاه الشعب غير المسلح، تطور الأمر لإنشاء منطقتين أمنيتين تخضعان لإشراف قوات التحالف الدولي، إحداهما في الشمال فوق المناطق الكردية، والأخرى في الجنوب فوق المناطق الشيعية. ورغم ذلك استمر العنف العراقي تجاه شعب العراق وتجاه الكويت، مما أجبر القوات الأمريكية على توجيه سلسلة من الضربات الصاروخية ضد بغداد لإعادة التزام القيادة العراقية بقرار وقف إطلاق النار. ثم أعلنت الكويت أن تكاليف إعادة بناء الدولة تقدر بحوالي ٤١ إلى ٥٠ مليارا من الدولارات. وبأن عدد المفقودين من الكويتيين قد بلغ ٣٣ ألف شخص منهم ثمانية آلاف تم أسرهم بواسطة القوات العراقية. واستمرت مناوشات العراق على الحدود العراقية الكويتية، الأمر الذي ترتب عليه فيما بعد عقد اتفاقات أمنية ودفاعية بين الكويت من جانب وكل من الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا من جانب آخر، وذلك لضمان تأمين الدولة وعدم تكرار ما حدث مرة أخرى. وخلال زمن قياسي تمكنت الكويت من إطفاء آبار النفط وإعادة تشغيل المنشآت النفطية، وأيضا من إزالة آثار العدوان

وإعادة تشغيل مرافق وخدمات الدولة وإعادة اللحاق بركب الحضارة العالمي واحتلال مكانها المرموق في المجتمع الإقليمي والدولي، وبقيت قضيتان: الأولى: هي عملية ترسيم الحدود بين الكويت والعراق، وهو ما تم بواسطة اللجنة الفنية المعينة من مجلس الأمن الدولي فيما بعد، والثانية: هي إعادة المفقودين والأسرى الذين يتحفظ عليهم النظام العراقي في سجونه، وهو ما تماطل فيه العراق حتى الآن. وقد أعلنت دول الخليج أنها لن تتعامل مع النظام العراقي طالما بقي صدام حسين في الحكم.

ما بعد الحرب

جرفت أزمة الخليج كثيرا من الانطباعات والأوضاع والنظريات. فقد قامت القيادة العراقية بغزو الكويت ضاربة بعرض الحائط كل الحسابات العقلية، واستمرت بقوة دفع غريبة في الاندفاع إلى هاوية الحرب دون أن تتمكن أية مراجعة منطقية أو عقلية من وقف ـ أو حتى إبطاء ـ عجلة الحرب. ولئن أصبحت القيادة العراقية نموذجا مجسدا على طريقة العصف بنماذج الرشد والعقلانية في السلوك السياسي، كما مثلت أيضا نموذجا فريدا للاعقلانية، وكانت لا عقلانية القيادة العراقية أقرب إلى سوء التقدير وبدائية الحسابات. وفيما وراء ذلك، كانت هناك لا عقلانية دولة استبدادية عنيفة وشديدة القسوة في مواجهة المجتمع العراقي الداخلي، ولا عقلانية تكوين عقل أيديولوجي يعشق القوة والعنف للسيطرة على البيئة الداخلية والخارجية دونما اكتراث بحقوق الآخرين، ولا عقلانية حاكم فرد مسيطر لا يرى أمامه إلا أحلامه وأطماعه غير الشرعية. وقد عبر ذلك عن حالة ذهنية ذات جذور عميقة، تجعل الحرب الوسيلة المثالية للاعتداء على الآخرين وتصفيتهم، في الوقت الذي تمجد فيه الذات وتمنحها كل سمات الخير. وكان ذلك كله تعبيرا واضحا عن طبيعة النظام السياسي في بغداد، وعن طبيعة الحاكم السياسي المتربع على عرش هذا النظام، وعن طبيعة غياب الهدف وتبسيطه أو تجريده، أو اعتباره معطى ثابتا يستحق أن يلقى به خارج دائرة الحسابات.(٢٦)

وكما كانت الحرب العراقية الإيرانية من أهم أحداث الثمانينات، فإن حرب تحرير الكويت تعتبر بداية صاخبة لعقد التسعينات. ولا ترجع أهمية هذه الحرب الأخيرة لضخامة الحشود العسكرية ـ متعددة الجنسية ـ التي حشدت في مسرح عمليات الخليج فقط، بقدر ما ترجع إلى جسامة المشكلات الناجمة عنها سواء على الصعيد المحلي فيما يختص بالأطراف المتحاربة، أو على الصعيد الإقليمي فيما يتعلق بالاستقرار السياسي والتوازن الاستراتيجي في منطقة الخليج وبالتالي في منطقة الشرق الأوسط كلها وفي العالم العربي بشكل خاص، أو على الصعيد الدولي فيما يتعلق بآثارها العالمية على النظام العالمي الجديد الذي مازال في طور التكوين وعلى اهتمامات القوى العظمى والكبرى بدفع منطقة الصراع العربي الإسرائيلي تجاه إقرار السلام في المنطقة.

وبعيدا عن آثار الحرب على أطراف الصراع المباشرين، فإن القضية العربية الأولى التي تأثرت بالحرب هي القضية الفلسطينية. وقد اكتسبت هذه القضية مزيدا من الصعوبات لسببين رئيسيين: الأول: هو الموقف الذي تبنته منظمة التحرير الفلسطينية ابان الأزمة من انحيازها إلى

جانب العراق، مما انتزع الكثير من مصداقيتها وأفقدها قدرا كبيرا من تأييد جزء كبير من العرب وتأييد المجتمع الدولي التي كانت قد حققت شوطا بعيدا في استقطابه. أما الثاني: فهو التعاطف الدولي العام الذي اكتسبته إسرائيل، أكثر الأطراف استفادة من أزمة الخليج. أما القضية الثانية: فهي التأثير على مجمل الوطن العربي الذي تجاوزت خلافاته وانشقاقاته الفئة السياسية الحاكمة لتصل إلى جذور الشعوب العربية، وهي آثار تتطلب الكثير من الجهد لإعادة رأبها وإزالة كل الآثار النفسية والمادية التي خلفها الغزو وراءه. والقضية الثالثة: تتعلق بالأمن في المنطقة، ذلك أن مجرد دحر العدوان العراقي لا يعني أن مثل هذا العدوان لن يتكرر مرة أخرى. وقد سبق أن عالجت معاهدة الدفاع العربي المشترك المبرمة عام ١٩٥٠ قضية العدوان، وحيث نصت المادة الثانية من المعاهدة على مبدأ أن العدوان على إحدى الدول العربية يعد عدوانا على سائر الدول الأطراف في المعاهدة، إلا أن المعاهدة قد أبرمت في الأصل لمواجهة عدوان يصدر عن إسرائيل، أما العدوان الذي وقع في الثاني من آب (أغسطس) ١٩٩٠، فقد صدر عن دولة عربية في مواجهة دولة عربية أخرى، الأمر الذي يتطلب إعادة تقييم شامل لمفهوم الأمن الجماعي العربي شكلا ومضمونا، كما يرتبط ذلك أيضا بموضوع التنمية الاقتصادية العربية، وحيث إن المعاهدة في الأصل هي للتعاون الاقتصادي والدفاع المشترك.[٢٣]

وعلى المستوى الإقليمي، فقد عمد الفكر السياسي العربي لسنوات طويلة إلى تعريف مصادر التهديد للأمن القومي العربي بالدول المجاورة غير العربية، تحديدا إسرائيل وإيران. وظل هذا المنطق يحكم توجهات السياسة العربية بمختلف جوانبها إلى أن تفجرت أزمة الخليج باحتلال القوات العراقية لأراضي دولة الكويت، وما تبع ذلك من محاولات لضمها وطمس هويتها القومية، ليضيف ذلك الحدث بعدا جديدا غير مسبوق للمفهوم العربي لمصادر التهديد، وتغييرا لصفة الخصم، متمثلا في التهديد من الداخل من قبل دولة عربية شقيقة تجاه أخرى، وقد أدى ذلك إلى هز الثقة فيما كان يعتبر الحد الأدنى من ثوابت العلاقات العربية ـ العربية. وقد بدأ ذلك عبر الثمانينات بدءا بحرب العراق مع إيران التي حاول خلالها إحياء نزعة العداء العربي ـ الفارسي التاريخية وما يشوبها من عناصر الشك المتبادل، ثم إظهاره العراق بمظهر الدرع الواقي لدول الخليج العربية ضد المد الإسلامي الإيراني وهو المنطق الذي نجح العراق من خلاله في توريط دول الخليج الغنية لتمويل حربه ضد إيران لثماني سنوات، كما أنه نفس المنطق الذي تأسست عليه مطالبة العراق للكويت بإسقاط الديون العراقية لها والتي جاءت كنتيجة مباشرة للحرب مع إيران، مما أدى في النهاية إلى الغزو العراقي للكويت وماتبعه من أحداث، ولذا فإن أزمة الخليج قد تضمنت مزيجا من مخاوف التهديدات التقليدية تجاه العالم العربي، والنمط الجديد للتهديدات الذي أفرزته هذه الأزمة ذاتها باحتلال دولة عربية لأراضي أخرى عربية. وفي هذا السياق، فإن ما حدث في الخليج يخلق سابقة فريدة يستند إليها صانعو القرار في الدول العربية لاتخاذ الترتيبات الأمنية الفردية والجماعية الكفيلة بمجابهة أي تهديد محتمل من دولة أو دول عربية ضد أخرى شقيقة، بما يعد بعدا جديدا في البناء الفكري لمقتضيات الأمن العربي.[٢٤]

وعلى المستوى العربي، فلأول مرة في التاريخ العربي الحديث تصطدم الدول العربية بحجم التناقضات والخلافات العربية، وكذا حجم الفجوة الضخمة على صعيد التفاهم العربي وقدرة الدول العربية على حل مشكلاتها فيما بينها خلال قنوات الحوار والتفاهم ومقتضيات المصلحة المشتركة. ورغم أن الخلافات العربية ليست بالأمر الجديد، سواء في الأهداف أو الطموحات، أو حتى على صعيد المنطق الفكري وفلسفة العمل السياسي، فضلا عن الصراعات التقليدية لبعض الدول العربية التي ترى في نفسها مقومات تؤهلها لزعامة العالم العربي، إلا أنه لم يحدث من قبل أن تفجرت هذه الخلافات على نحو يؤدي إلى احتلال إحداها لأراضي جارتها الشقيقة والسعي إلى ضمها وإنهاء وجودها كدولة مستقلة ذات سيادة(٢٥). وهو الأمر الذي يدعو إلى التفكير في آليات جديدة للعمل العربي تضمن عدم تكرار ذلك مرة أخرى.

وبالطبع كان لحرب تحرير الكويت نتائج عالمية وإقليمية كثيرة، كما كان لها تأثير مباشر على مجريات تشكيل النظام الدولي الجديد، وعلى دور وفعاليات الأمم المتحدة، وعلى مجريات الأمور في المجموعة الأوروبية، وعلى دول الجوار غير العربية (إيران وتركيا وإسرائيل)، وعلى أمور أخرى كثيرة ستتجاوزها كلها لكي نلقي الأضواء على دولة الكويت، وما فعلته بعد العدوان، حتى يصبح ذلك تسجيلا تاريخيا أمينا يضع كل هذه الأمور في إطارها وموقعها التاريخي الصحيح، وحتى يصبح نبراسا لأجيال المستقبل.

لقد انتهت حرب تحرير الكويت بإلحاق هزيمة فادحة بقوات العدوان، وبهذا النصر المبين، عادت حكومة الكويت الشرعية إلى مكانها الطبيعي فوق التراب الكويتي، وبدأت عملية شاملة لإزالة آثار العدوان، ثم إعادة البناء والتعمير، وإعادة كل المرافق والخدمات إلى ما كانت عليه وأفضل، وكان من أعمال حكومة الكويت العظيمة فيها بعد العودة، إطفاء آبار النفط التي أشعلها المعتدي قبل مغادرته الجبرية للكويت وبأيدي أبناء الكويت البررة في تعاون وتنسيق كامل مع خبراء عالميين وفي زمن قياسي شهد له الجميع، وإزالة آثار الخراب والتدمير ثم إعادة البناء الشامل والتعمير وإعادة كل الخدمات والمرافق بعد إمدادها بمعدات حديثة بدلا من التي استولت عليها قوات الاحتلال، وإعادة تشغيل كل المرافق النفطية بما فيها مصافي التكرير وموانىء التصدير وأسطول الناقلات بعد إمداد ذلك كله بكل الوسائل والمعدات الفنية والعلمية والتكنولوجية اللازمة، وقد رافق ذلك إعادة تشغيل كل آليات الاقتصاد الكويتي وعمليات التنمية الشاملة، وبدء إزالة الألغام والمتفجرات والشراك الخداعية التي خلفها المحتل وراءه، حيث أحرزت هذه العملية نجاحات باهرة، ثم إزالة كل الآثار النفسية التي ترتبت على عملية الغزو والاحتلال وإعادة بناء القوات المسلحة وإعادة تنظيمها وتسليحها وتدريبها وإعدادها لمهامها الوطنية المقبلة والتي تأتي على رأسها حماية الأمن القومي الكويتي والحفاظ على المصالح القومية للكويت والتأمين الاستراتيجي لحدودها الدولية.(٢٦)

وقد استعادت الكويت كل مقومات الدولة، وبدأت آلية تنظيم العمل السياسي الداخلي تعمل بكفاءة وتولت الحكومة الوطنية رأس العمل السياسي الداخلي والخارجي طبقا لمصالح الدولة والشعب، وعلى المستوى العالمي، استعادت الكويت مكانتها، وبقيت علاقاتها وثيقة

مع كل دول العالم، وفي ذلك تحقيق للأمن القومي الكويتي، وفي الجانب الاقتصادي، استعادت الكويت طاقات إنتاجها النفطي، كما استعادت مكانتها السابقة في منظمة الدول المتنجة للنفط (الأوبك)، إضافة لإعمالها لكل آليات اقتصادها بجميع جوانبه الصناعية والتجارية والبنكية وخلافه. كما أعادت الكويت بناء قواتها المسلحة على أسس جديدة، وأمدتها بأحدث نظم التسليح العالمية المتقدمة تكنولوجيا، مع تغليب العنصر النوعي في قواتها المسلحة ليتفوق على مزايا الخصم العددية، وعقد الاتفاقات والتحالفات الأمنية والدفاعية مع الدول الحليفة والصديقة، ومن جانب آخر، استعادت الكويت مكانتها الثقافية كمنارة علم وإشراق بين الدول العربية والدول الشرق أوسطية كلها، وأعيد إصدار الصحف التي تبوأت مكانتها بين الصحافة العربية والعالمية، إضافة لاستعادتها لكل أوجه النشاط الثقافي بكل أبعاده وجوانبه، كما استعاد المجتمع الكويتي حركته الطبيعية، وأزيلت الآثار والجروح، وتوازنت الشخصية الكويتية على مستوى الفرد والمجتمع. (٢٧)

وقد فرضت أزمة الخليج على الكويت ضرورة إعادة صياغة سياستها الخارجية وسياسة الدفاع لها، وإعادة صياغة استراتيجيتها العسكرية، وذلك عن طريق الإعداد الذاتي للقوة المسلحة، والتعاون العسكري مع دول أخرى حليفة وصديقة. وقد بني التوجه الدفاعي للكويت على أساس تحديد مكامن الخطر واتجاهات التهديد وأساليب احتمالات وقوعه، وبناء القوة المسلحة القادرة على مواجهة كل المخاطر والتهديدات، والحصول على نظم التسلح المناسبة التي توفر قوة نوعية في مقابل خصم متفوق عدديا، ثم إجراء كل عمليات التخطيط الاستراتيجي اللازمة للقوة المسلحة وإعداد خطط العمليات الضرورية بكل سيناريوهاتها المحتملة ثم تدريب القوة المسلحة عليها. ولحماية أراضي الدولة وحدودها الدولية وأمنها القومي بشكل عام، راعت الكويت عدة اعتبارات مهمة:

١ ـ بناء القوات الكافية والمناسبة لطبيعة الأرض في مسرح العمليات وأن تتمتع هذه القوات بخفة حركة عالية وقوة نيران كثيفة، مع القدرة على نقلها برا وجوا وبحرا، لسرعة الانتقال لمواقع الأزمة في التوقيت المناسب.

٢ ـ تواجد نوعيات معينة من القوات يختلف حجمها ونسبتها طبقا للتهديدات المتوقعة، وإصلاحيتها للعمل الاستراتيجي في مناطق التهديد وطبقا لتباين مسرح العمليات في اتجاهات العمل المختلفة.

٣ ـ فرض وجود المسطحات المائية والمنافذ البحرية المهمة والرئيسية دورا مهما للقوات البحرية، سواء لتأمين السواحل، أو طاقات النقل البحري المطلوبة لنقل القوات والمعدات، وللمناورة، ولتعزيز المناطق المهددة أو التي تم العدوان عليها.

٤ ـ حتمت صلاحية أجواء مسرح العمليات للطيران، مع تعدد اتجاهات التهديد الجوي وصعوبة إخفاء المعالم الأرضية، تشكيل قوة جوية فعالة ومتطورة، تحقق السيطرة على سماء مسرح العمليات مع القدرة على تحقيق كل مهمات الأمن القومي. وأخيرا، ونظرا لتعدد الأهداف

الاستراتيجية والاقتصادية في الدولة، تم بناء قوات دفاع جوي قوية ومتطورة، قادرة على حماية أعمال القوات البرية والأهداف الاستراتيجية، ثم تطوير وسائل الإنذار المبكر لتغطية كل أبعاد مسرح العمليات.(٢٨)

ولتوفير أقصى درجات التعاون الاستراتيجي مع قوات الدول الصديقة والحليفة، تم إنشاء قيادة استراتيجية مشتركة، وجهاز مخابرات استراتيجي كفء، وتجهيز مسرح العمليات بكل الأعمال والتجهيزات المطلوبة، وإنشاء مخازن للطوارىء وللتواجد المسبق للقوات وفي نفس الوقت، تم التخطيط الاستراتيجي المشترك والتدريبات المشتركة لاختبار كفاءة التخطيط، كما تم توحيد أساليب القيادة والسيطرة الاستراتيجية والعملياتية والتكتيكية، والتنسيق بين المفاهيم والعقائد العسكرية والقتالية بين الكويت وقوات المعاونة الصديقة والحليفة لضمان الفهم الموحد لمطالب العمليات.(٢٩)

وقد تبقت من آثار العدوان ـ كما ذكرنا ـ قضيتان: قضية ترسيم الحدود، وقضية إعادة المفقودين والأسرى الكويتيين من العراق. والقضية الثانية ـ إعادة الأسرى ـ مازالت موجودة، حيث مازال النظام العراقي يرفض إعادتهم إلى ديارهم، ومازالت الكويت تصر على عودة أبنائها إليها، وتقوم بنشاط سياسي دبلوماسي، إقليمي ودولي، مكثف لهذا الغرض، أما القضية الأولى ـ ترسيم الحدود الدولية بين الكويت والعراق ـ فقد تم حلها شرعيا وقانونيا بالفعل رغم الاعتراضات التي أثارها العراق بهذا الشأن، ومن المناسب في هذا الإطار التاريخي إلقاء الضوء على بعض جوانبها.

لقد دفعت الأمة العربية وشعوبها ثمنا غاليا لحرمانها من الحوار الهادىء الموضوعي، الذي يستند إلى المعلومات الصحيحة الموثقة حول قضاياها، وبخاصة، ما اتصل منها بنزاع واختلاف. وكانت قضية الحدود بين الكويت والعراق دائما داخل متاهة المماطلة بواسطة نظم الحكم المختلفة التي تعاقبت على حكم بغداد، والتي كانت مبررا لاعتداءات متكررة من قبل النظام العراقي، كان آخرها العدوان الغادر والذي تم في آب (أغسطس) ١٩٩٠. وكانت الدراسات العلمية الموضوعية لقضية حدود الكويت مع العراق تصل دائما إلى النتائج نفسها التي كانت تتقدم بها الكويت، حيث إن حدود الكويت كما تطالب بها مسجلة في وثائق وخرائط واتفاقيات معروفة وموثقة دوليا، لا ينكرها أحد لا يريد مغالطة الحقائق العلمية الراسخة، وبعد تحرير الكويت وصدور قرار مجلس الأمن الدولي رقم ٦٨٧ القاضي بإنهاء الآثار المترتبة على الغزو والاحتلال، وعلى رأسها مشاكل الحدود بين البلدين، أصبحت قضية الحدود هي قضية الشرعية الدولية وحمايتها، ولأول مرة يقوم مجلس الأمن ـ وبقوة القانون الدولي ـ بالعمل على ترسيم حدود دولة عضو في هيئة الأمم المتحدة، من خلال لجنة تخصصية محايدة، قراراتها نهائية وحاسمة، في حل هذا النزاع المزمن طبقا للحقائق العلمية الثابتة التي توضح طبيعة القضية، وتصل إلى ترسيم واضح للحدود البرية والبحرية بين الكويت والعراق.

ويقر القانون الدولي مجموعة من المبادىء الأساسية التي تحكم تعيين الحدود، من أهمها: مبدأ استقرار الحدود، ومبدأ لكل ما في حوزته، ومبدأ السلوك اللاحق، ثم مبدأ إغلاق الحجة.

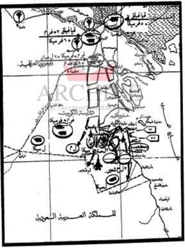
وفي ضوء مبدأ «استقرار الحدود»، فقد استقرت الحدود الكويتية العراقية فعلا منذ عام ١٩٣٢، بعد الخطابات المتبادلة بين رئيس وزراء العراق وحاكم الكويت، وحيث استقر إقليم الكويت في حدوده منذ ذلك التاريخ وكذلك بعد الاستقلال عام ١٩٦١. وينطبق مبدأ «الكل ما في حوزته» على وضع الكويت، حيث حاز الشعب الكويتي إقليمه الحالي منذ بداية القرن الثامن عشر، أي قبل ظهور العراق كوحدة سياسية مستقلة بقرنين من الزمان. وقد تعاملت العراق في إطار مبدأ «السلوك اللاحق» منذ أن كانت تحت السيطرة العثمانية مع الكويت ككيان مستقل، ثم تأكد ذلك في الاتفاق الذي تم مع أمير الكويت عام ١٩٢٣ خلال العهد الملكي، ثم تعزز ذلك الاعتراف عام ١٩٦٣ خلال العهد الجمهوري. وفحوى مبدأ «إغلاق الحجة» إنه إذا صدر من الدولة ما يدل على موافقتها الصريحة ـ أو الضمنية ـ على نتيجة التحكيم في نزاع الحدود أو أي قرار يصدر بشأنه فليس لها الرجوع عن هذا الاعتراف أو الطعن في صحته، وينطبق ذلك على موقف العراق من الكويت.

ولذا فإن جميع المبادىء السابقة تؤكد حق الكويت في سيادتها على أرضها. كما أن موافقة العراق ـ دون قيد أو شرط ـ على قرار مجلس الأمن الدولي رقم ٦٨٧ الصادر في الثالث من نيسان (ابريل) ١٩٩١ والذي تضمن اعتراف العراق بخطوط الحدود التي أقرت في اتفاق عام ١٩٣٢ وعام ١٩٦٣، يؤكد فساد الادعاءات العراقية السابقة وزيفها. كما أن الواقع الذي توصلت إليه اللجنة الفنية التابعة للأمم المتحدة عام ١٩٩٢، ليس إلا ترجمة أمينة للمبادىء الأساسية التي تحكم تعيين الحدود، وعودة إلى خطوط الحدود التي سبق الاتفاق عليها بين العراق والكويت، وليس فيها أدنى تجاوز على الحدود العراقية. وبذلك فهي لا تمثل مساسا بسيادة العراق الوطنية على أراضيه، بل هي تعديل لتجاوزات عراقية سابقة على الأراضي الكويتية اعتمادا على مبدأ القوة. ويعد قرار ترسيم الحدود بين الكويت والعراق انتصارا للشرعية الدولية، وتكريسا لمرجعية وشرعية دولية، تعمل على حل منازعات الحدود بالطرق القانونية السلمية بعيدا عن ويلات الحروب وأهوالها.

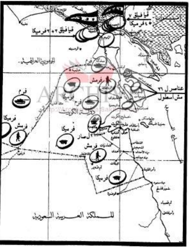
وقبل أن ننهي دراستنا التاريخية نقص واقعة تاريخية حدثت بالفعل. فقبل أشهر قليلة من الغزو العراقي للكويت، سرد رأس النظام العراقي لأحد كبار مسئولي الدول الخليجية ـ الذي كان في زيارته ـ قصة فحواها أن امبراطورا ضاق ذرعا بالدول الصغيرة المحيطة به فقرر أن يغزوها ويضمها إلى مملكته، وأمر قائد جيشه بتنفيذ ذلك. وقد تم ذلك بالفعل، وعندما رجع قائد الجيش سأله الامبراطور: «هل ضممتم بابل أيضا؟» فنفى القائد ذلك، فقال له الامبراطور: «عليكم ببابل فهي مفتاح امبراطوريتي». وعندما انتهى رأس النظام العراقي من سرد تلك القصة سأل ضيفه الخليجي الكبير: «هل تعرف من هي بابل في عصرنا الحديث؟» وعندما أجاب الضيف بالنفي قال له: «إنها النفط» وقد عقب هذا الضيف على تلك القصة بعد الغزو العراقي للكويت قائلا: «لم يتبادر إلى ذهني قط أن هذا النظام ورئيسه الذي وثقنا به وقدمنا له ما نستطيع من دعم، كان يريد اجتثاثنا جميعا، وأن بابل التي كان يعنيها كانت تضم كل دول الخليج العربية»[٣٠].

ملاحق الدراسة

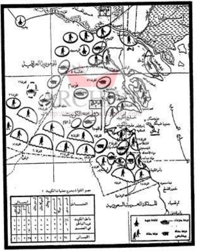
ملحق (أ): عملية الغزو العراقي للكويت، ٢ آب (أغسطس) ١٩٩٠.



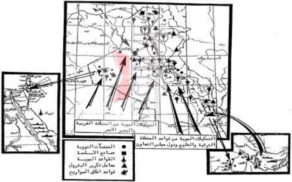
ملحق (ب): القوات العراقية على الجبهة الجنوبية (السعودية الكويت)،
وبداية تنظيم الدفاعات على الأراضي الكويتية.



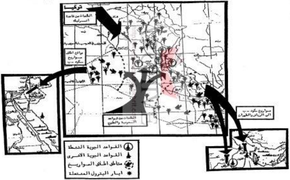
ملحق (جـ): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت، حتى ١٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، أي قبل بدء الحملة الجوية.

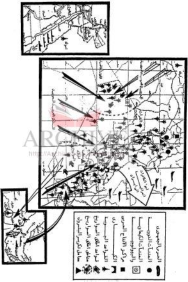


ملحق (د): أهداف الضربات الجوية خلال المرحلة الفرعية الأولى، من ١٧ إلى ١٩ كانون الثاني (يناير) ١٩٩١. (مرحلة القصف الجوي الاستراتيجي)، وقد وجهت ضد البنية الأساسية والأهداف العسكرية والحيوية.

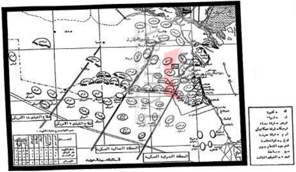


ملحق (هـ): القتال من أجل السيطرة الجوية في الأسبوع الثاني للحملة الجوية، (مرحلة الحصول على السيادة الجوية) وتم خلالها استكمال تدمير الأهداف الاستراتيجية والعسكرية والحيوية للجانب العراقي، وخاصة قواته الجوية ووسائل الدفاع الجوي وعناصر الحرب الإلكترونية.

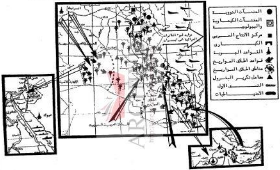




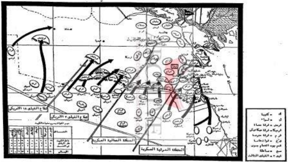
ملحق (ز): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت، قبل بدء العملية الهجومية الاستراتيجية: «عاصفة الصحراء».



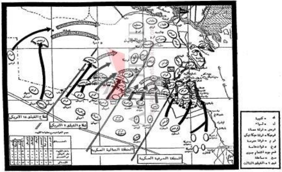
ملحق (ح): الأهداف الرئيسية للقصف الجوي خلال مرحلة التمهيد الجوي للهجوم، (مرحلة التحضير والتمهيد للعملية البرية)، وقد وجهت ضد القوات البرية، ومراكز القيادة والسيطرة، والاحتياطيات، مع استكمال قصف الأهداف العسكرية والاستراتيجية داخل العراق.



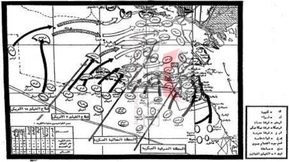
ملحق (ط): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت حتى منتصف ليل يوم ٢٥ شباط (فبراير) ١٩٩١.



ملحق (ي) : الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت حتى منتصف ليل يوم ٢٦ شباط (فبراير) ١٩٩١ .



ملحق (ك): الموقف العسكري في مسرح عمليات الكويت حتى منتصف ليل يوم ٢٧ شباط (فبراير) ١٩٩١.



ملحق (ل): رسالة الرئيس جمال عبدالناصر للرئيس العراقي أحمد حسن البكر رداً على رسالته، والتي يشير فيها إلى مزايدات النظام العراقي الكلامية دون اشتراك فعلي في القتال ضد إسرائيل، أو إجراءات فعلية لنصرة القضية.

رسالة للرئيس العراقي أحمد حسن البكر ردا على رسالته ٣ أغسطس ١٩٧٠*

«السيد الرئيس أحمد حسن البكر»

«رئيس الجمهورية العراقية»

أبعث إليكم بصادق التحية وموفور الاحترام، مصحوبة بشكري العميق على اهتمامكم بالتطورات الأخيرة في نضال أمتنا العربية، والتي كان بينها قبول مصر بمقترحات أمريكية، استهدفت ترتيبات ذات طابع إجرائي بحت، تتيح احتمالا لوضع تفصيلات لتنفيذ قرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢ بتاريخ ٢٢ نوفمبر سنة١٩٦٧، وهو القرار الذي قبلته الجمهورية العربية المتحدة ورفضته إسرائيل، ومازالت ترفضه، انطلاقا من معاداتها للسلام واتجاهها إلى التوسع، معتمدة في ذلك على التشجيع الذي تلقاه من قوى الاستعمار والامبريالية العالمية.

ولست الآن هنا مع سيادتكم في صدد شرح الدوافع التي حدت بالجمهورية العربية المتحدة إلى قبول مقترحات الولايات المتحدة، التي تعتبر أنها لم تجئ نتيجة لتبرع أو تطوع من جانبها، وإنما جاءت نتيجة تغيرات حقيقية في الأوضاع السياسية والعسكرية والدولية، التي تحيط بأزمة الشرق الأوسط.

إن هذه الدوافع سبق لي شرحها في خطابي أمام المؤتمر القومي للاتحاد الاشتراكي العربي يوم ٢٣يوليو١٩٧٠، كما أنني عدت إليها تفصيلا في مناقشة مفتوحة دارت أمام الوسع الجماهير العربية، وهذا كله بالتأكيد كان تحت نظر سيادتكم، كما أن الرجوع إليه سهل وميسور، وإذا كان فيه مايستدعي إيضاحا جديدا لكم، فإنه سوف يشرفنا في كل الظروف أن نضعه تحت تصرفكم، إيمانا منا بتاريخ واحد ومصير واحد لأمتنا العربية المناضلة.

وعلى هذا الأساس، فإنني هنا سوف أقتصر على بعض الملاحظات، التي وإن بدت شكلية، إلا أنها في الواقع، وحقيقة الأمر، تمد تأثيرها إلى صلب الموضوع.

١- إن ما يسمى بالمبادرة الأمريكية جاء ـ كما تذكرون سيادتكم ـ قبل مؤتمر طرابلس، يومي ٢١، ٢٢ يونيه١٩٧٠، ولم يجيء نتيجة لهذا المؤتمر، وما أسفر عنه، كما تشيرون في رسالتكم.

٢- إن التحرك الذي تمثله هذه المبادرة جاء بسبب ما أشرت إليه سابقا، من عوامل سياسية وعسكرية ودولية، خلقت أوضاعا جديدة في الأزمة، وكان رأينا أنه من المناسب استغلالها لتوجيه أكبر قدر ممكن من الضغط المركز على العدو.

وإذا كنا في طرابلس لم نتشاور مع سيادتكم في هذا الأمر، فإن هدفنا كان إبقاء تحركنا إلى آخر لحظة، لكي يستطيع أن يحدث ما توقعنا له أن يحدثه من خلل في توازن موقف العدو، وذلك حدث بالفعل، وتستطيعون الحكم عليه بنظرة نحو مايجري الآن في إسرائيل.

٣- إن ما تحدثنا فيه خلال اجتماعنا في طرابلس كان بالغ الأهمية، ولكن التجارب علمتنا أن العبرة ليست بما يقال في المحافل، ولكن العبرة بما يجرى تنفيذه على الواقع، وحين تلوح أمامنا فرصة للتحرك، فإننا لا نملك حق التغافل عنها، خصوصا وان هناك أجزاء كبيرة من الأرض العربية تتعرض لمهانة الاحتلال، كما

أن مئات الألوف من أبناء أمتنا العربية يرغمون على العيش تحت وطأته، كذلك فإن هناك عشرات الشهداء الأبطال يسقطون في صفوفنا كل يوم.

وإذا كان في إمكاننا تخليص القدس العربية وغزة والضفة الغربية والمرتفعات السورية وسيناء من المحنة الرهيبة التي تعيش فيها الآن، فلست أدري لماذا لا نتحرك؟

أضيف إلى ذلك، وأضغط على ما أقوله، لألفت نظر سيادتكم إليه، إن أي تحرك قمنا به لا يتعارض إطلاقاً مع أي أهداف وضعناها للبحث في طرابلس أو في غير طرابلس، إذا ما توفرت لذلك القوة المناسبة، والإخلاص الضروري، وحجم التضحيات المطلوبة.

إن الشعب المصري لم يمارس ترف النضال من فوق منابر الخطابة، أو من دهاليز المناورات السياسية، وإنما مارس دوره في وضح النهار، وتحت النور، وفي ميادين الخطر، بكل أعبائه ومشاقه المادية والمعنوية، وكان الشعب المصري ـ وسوف يكون ـ طليعة قوى التحرير.

٤ـ لقد أوضحت دائماً، وبما فيه الكفاية، موقفنا القومي، والتزامنا المبدئي، ولست أرى أننا نستطيع أن نبني مستقبل أمة، وأن نصون حرية هذه الأمة، بالكلمات. ولم يكن في استطاعتي أن أترك فرصة للتحرك تلوح أمامنا، انتظاراً لأفكار لم تتبلور بعد، ولم تتحدد وسائل تنفيذها، ولم يقم دليل على أن القائلين بها على استعداد لتدعيم ما يقولون بالتنفيذ العملي لالتزاماتهم.

٥ـ إن الشعب المصري قد يكون أكثر شعوب الأمة العربية خبرة بأساليب الاستعمار الأمريكي، ولقد تصدينا لهذا الاستعمار منذ أول يوم، وكانت علينا مسئولية مواجهة مخططاته، وأكسب ذلك شعبنا ذخيرة من الخبرة لا تعوض، وقد كنا ندرك أن الاستعمار الأمريكي يسعى إلى إحداث انقسام في الأمة العربية، وكان تصورنا، وربما طموحنا، أن كل الأطراف العربية سوف تتسلح بقدر كاف من الوعي، يحقق لها إحباط مسعى الاستعمار الأمريكي.

٦ـ لقد دهشت إلى حد كبير من المسيرة التي نظمتها السلطات العراقية، سواء كانت رسمية أو حزبية،

● تثير هذه الرسالة في الذاكرة وقائع تحكي الرسالة نفسها جانبا منها:

ففي الثلث الأخير من شهر يوليو ١٩٧٠ حضر عدد من رؤساء الدول والحكومات العربية احتفالات ليبيا بالجلاء، ووجدت القاهرة في هذا التجمع العربي الفرصة المناسبة لطرح قرارها المبدئي إزاء مبادرة روجرز. تلك المبادرة التي يتأكد كل يوم أنها لم تأت طواعية.. ويعرف رؤساء الدول العربية آنذاك أن قبول مصر للمقترحات الأمريكية وارد أكثر من رفضها لها.

وجاء رد الفعل الإسرائيلي الأمريكي كما تحسبه القاهرة، لكنه جاء في أماكن أخرى من عالمنا العربي مثيرا للدهشة بالفعل!!

ففي تل أبيب وواشنطن يكفي أن نتذكر ما تناقلته وكالة الأنباء أيامها:

ـ خلافات عاصفة داخل الوزارة الاسرائيلية.. اجتماع للوزارة دام ست ساعات دون الاتفاق على رأي محدد.

ـ دايان يبحث مع مجموعة رافي الانسحاب من الائتلاف الحاكم.

ـ حزب جحل في اجتماعات مستمرة لتحديد الموقف.

ـ وزارة مائير تفشل للمرة الثانية في الاتفاق على رأي موحد.

ـ الحكومة الاسرائيلية تعقد اجتماعاً رابعاً بعد جلسة استمرت خمس ساعات فشلت فيها في صياغة ردها.

ـ دراسة عميقة في واشنطن لرد مصر على أمريكا.

وفي عواصم عربية أخرى كان الموقف مختلفاً. ورغم الوضوح في موقف ج.ع.م فإن البيانات التي صدرت عن بعض العناصر والأطراف ـ ومن بينها النظام الحاكم في العراق ـ حوت شعارات غريبة.. رفض الحلول السياسية مثلا وتسميتها حلولا انهزامية.

ضد الجمهورية العربية المتحدة، وأنا أقول ذلك صراحة، لأنني تعودت ألا أداري أو أدور من حول الأشياء.

إننا ـ سيادتكم وأنا ـ نعرف من حقائق الحياة ما يسمح لنا بأن نتجاوز ظواهر الأشياء إلى دخائلها، ولم يكن لهذه المسيرة أن تتم بالطريقة التي تمت بها، ولا بالإعلان الواسع الذي جرى عنها، لو لم يكن ذلك موقفا رسميا وحزبيا.

٧- ولقد كنت أتمنى لو أن الجهد الذي بذل لتنظيم هذه المسيرة والإعلان عنها، وجه إلى ما هو أجدى منها، وكان الأجدى منها توجيه طائرة تقصف مواقع للعدو، أو تعزيز فاعلية الجيش العراقي على الجبهة الشرقية ضده.

ولست أخفي على سيادتكم، أنني أحيانا أتساءل لماذا لم تلتق قواتكم على الجبهة في أي وقت من الأوقات أمرا بالاشتباك مع العدو..؟ لماذا لم تقم طائرة من طائراتكم بالإغارة على مواقعه..؟ لماذا لا يوجه العدو اشتباكاته نحو قواتكم، ولماذا لا يوجه طائراته نحوها..؟

إن تركيز العدو كله على الجبهة المصرية، والنار ضد العدو كلها من الجبهة المصرية، وذلك شرف نعتز به، ونعتبره شهادة لنا عن إدراك عميق بأنه ليس بالشعارات وحدها تدور الحرب وتتم معارك التحرير.

٨- إنني أرجوكم أن لا تعتبروا شيئا من ذلك عتابا، فذلك أبعد الأشياء عن قصدنا، وإنما كان قصدنا الإيضاح، إن المسئولية واحدة من وحدة أمتنا، ومن قدرها المشترك، وإلى جانب ذلك، فإننا نؤمن إيمانا لا حدود له بالشعب العراقي وطاقاته وبالجيش العراقي وقدراته، كما أننا نرجو لقيادته التوفيق في اتخاذ القرارات الملائمة لكل مرحلة من مراحل النضال المستمر والمتصل، حتى ترتفع أعلام الحرية والاشتراكية والوحدة فوق كامل أرض الأمة العربية من المحيط إلى الخليج.

ولكم ياسيادة الرئيس كل أماني الصحة والسعادة.

«جمال عبدالناصر»

وبكل الصبر تعلن القاهرة أن موقفها العملي والمبدئي كان ولا يزال واضحا أمام جميع الأطراف العربية وأنه ليس بينها من طلب جوابا على سؤال إلا وقدم له.

ولم يجد هذا.. ولم يحاول هؤلاء الإجابة على السؤال الذي طرح نفسه حينئذ، والذي لابد وأن يطرح نفسه في أي تطور في أي صراع مماثل وهو «إذا جاءت الظروف المتغيرة ـ عسكريا ودوليا ـ باحتمال لتحقيق تغيير لصالح طرف في الصراع، هل يكون واجب مثل هذا الطرف ـ بل حقه ـ الانتفاع بمثل هذا الاحتمال أم يترك الفرصة تضيع انسياقا وراء كلمات عاجزة؟!»

ولم يجد ذلك، ولم يفكر هؤلاء في مثل هذا السؤال ولا في غيره، فقد كانت لهم دوافع أخرى أبعد ما تكون عن ميدان القتال!

وعندما سيحاسب التاريخ، وهو بالتأكيد سيحاسب، فلابد وأنه سيقف طويلا أمام ما كتبته صحيفة هارتس الإسرائيلية عشية تلقي القاهرة لرسالة بغداد التي تعففت صحافة القاهرة عن نشر محتوياتها.. فلقد كتبت هارتس: «ان اسرائيل لا تملك إلا أن تشعر بالسرور لهذه الخلافات التي ثارت في العالم العربي».

ثم.. وبرغم كل ضجيج بورصة الأوراق السياسية.. كان واضحا أن الجماهير العربية ـ بحسها الفطري المرهف ـ أعطت صوتها لعبدالناصر الذي لخص الموقف كله في عبارته «ليس بالشعارات تدار الحروب، ولا بها تتم معارك التحرير».

ـ وسوف يعلن التاريخ يوما أنه قبيل إعلان عبدالناصر عن موافقته على مبادرة روجرز، أصدر تعليماته واضحة إلى وزير الحربية المصري حينئذ: «أمامك ثلاثة شهور فقط، تسعون يوما لا أكثر ولا أقل، تغطي فيها جبهة القناة بالصواريخ المضادة للطائرات بعدما غطينا عمق مصر كله بها. إنني أريد بذلك أن أؤمن سماء الجبهة ضد غارات العدو المكثفة لتتمكن قواتنا من التحرك بحرية فوقها، وأريد أيضا بما ستكفله إقامة هذه الصواريخ من تأمين لسماء المعركة فوق شريحة من الأرض تمتد على مدى كيلو مترات شرقي قناة السويس في سيناء المحتلة، أن نكسر حدة الهجوم الجوي الإسرائيلي حين تبدأ عمليات عبور قواتنا»..

ورحل عبدالناصر في اليوم الثاني والخمسين من بدء وقف إطلاق النار.

الهوامش

(١) حسن أبو طالب، تقديم ملف العدد «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والنتائج» السياسة الدولية، عدد١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص١١.
(٢) أحمد عبدالحليم، «حقيقة التحركات العسكرية العراقية في الشرق الأوسط» دراسة غير منشورة، أكتوبر ١٩٩٠.
(٣) أحمد عبدالحليم، «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت»، مجلة العلوم الاجتماعية، ربيع/صيف ١٩٩٠، ص٢٠٥.
(٤) المرجع السابق.
(٥) أحمد عبدالحليم، هذا الجزء من دراسة شاملة غير منشورة في فبراير ١٩٨٣، أعقبتها دراسة ميدانية في مسرح العمليات في يونيو من نفس العام، وانظر أيضا نفس المؤلف: «النتائج الحرب العراقية الإيرانية وأثرها على الدول العربية ومنطقة الشرق الأوسط، النتائج المحلية والإقليمية والدولية للحرب». ندوة أكاديمية ناصر العسكرية العليا، القاهرة، حزيران (يونيو) ١٩٨٩.
(٦) Michael Eisenstadt, "Conventional Arms Control In The Middle East" خلال الندوة المشتركة لمركز الدراسات الاستراتيجية للقوات المسلحة المصرية مع معهد الدراسات الاستراتيجية الوطنية (INSS) بجامعة الدفاع الوطني الأمريكية (NDU) أيلول (سبتمبر) ١٩٩٣، ص٢-٤.
(٧) المرجع السابق.
(٨) المرجع السابق.
(٩) أحمد عبدالحليم، «النتائج الحرب العراقية الإيرانية» مرجع سبق ذكره.
(١٠) أحمد عبدالحليم، «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
(١١) المرجع السابق.
(١٢) خالد السرجاني «جذور الأزمة بين العراق والكويت»، ملف العدد: «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والنتائج» السياسة الدولية عدد١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص١٤-١٧.
(١٣) مجدي على عبيد «المقومات السياسية للغزو» ملف العدد: «الغزو العراقي للكويت: الأبعاد والنتائج» السياسة الدولية، عدد١٠٢ أكتوبر ١٩٩٠ ص١٨-٢٢.
(١٤) أحمد عبدالحليم «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
(١٥) دكتور بطرس بطرس غالي «أزمة الخليج وقضايا ما بعد الأزمة» السياسة الدولية، الافتتاحية، عدد١٠٥، يوليو ١٩٩١، ص٤-١١.
(١٦) نيفة الأصفهاني «وثائق خاصة بالأزمة» السياسة الدولية، عدد١٠٢، أكتوبر ١٩٩٠، ص١٧١، ١٧٥، ١٨٢، ١٩٥، ٢٠١، ٢٠٣.
(١٧) نيفة الأصفهاني: «وثائق خاصة ج بالأزمة (٢)» السياسة الدولية، عدد١٠٣، كانون الثاني (يناير) ١٩٩١، ص١٤١، ١٤٢، ١٥٨، ١٥٩.
(١٨) هذا الجزء الأخير ومنذ الهامش ١٧، يعتمد على معلومات مباشرة غير منشورة.
وأيضا انظر: أحمد عبدالحليم: «دور القوات العربية في حرب تحرير الكويت» مرجع سبق ذكره.
(١٩) نيفة الأصفهاني: «وثائق خاصة بالأزمة (٢)» مرجع سبق ذكره.
(٢٠) دكتور بطرس بطرس غالي «أزمة الخليج وقضايا ما بعد الأزمة» مرجع سبق ذكره.
(٢١) نيفة الأصفهاني «البيبيانات» السياسة الدولية، عدد١٠٥، يوليو ١٩٩١، ص١٣٨-١٣٩، ص١٤٢.
(٢٢) دكتور محمد السيد سعيد «مستقبل الخليج بعد كارثة الحرب» ملف العدد «الخليج بعد الحرب»، السياسة الدولية، عدد١٠٥، حزيران (يونيو) ١٩٩١، ص٨٢-٨٣.
(٢٣) دكتور بطرس بطرس غالي «القضايا السبع ما بعد حرب الخليج» السياسة الدولية، الافتتاحية عدد١٠٤، نيسان (ابريل) ١٩٩١، ص٤-٨.
(٢٤) أسامة المجذوب «معطيات الواقع العربي في أعقاب أزمة الخليج» السياسة الدولية، عدد١٠٦، تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩١، ص١٠٤.
(٢٥) المرجع السابق، ص١٠٤.
(٢٦) أحمد عبدالحليم، الحلقة رقم (٢١)، من البرنامج الإذاعي «حتى لا يتكرر هذا» الذي أذيع من إذاعة الكويت من القاهرة، ١٩٩٢.
(٢٧) المرجع السابق حلقة رقم (٢٤).
(٢٨) المرجع السابق حلقة رقم (٢٢).
(٢٩) المرجع السابق.
(٣٠) المرجع السابق حلقة رقم (٢٧)، (٢٨)، (٢٩).

عاصفة الصحراء والنظام العالمي الجديد

د. وسام عبدالعزيز فرج

أدت الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥م) إلى انقلاب كامل في موازين القوى الدولية حين برز الدور المتميز لقوتين: الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي. فكلاهما ساهم بالدور الأكبر في تحقيق النصر وجني ثماره، وأصبح عليهما صنع السلام وقيادة العالم في زمانه الجديد. وهكذا كان النظام العالمي الذي أفرزته الحرب العالمية الثانية ثنائي القوة العظمى، له قواعده وقوانين حركته فضلاً عن أنظمته العالمية التي تتلاءم مع الانتقال الجديد لمواقع القوة.

وكانت الحقائق الجديدة والخطيرة في هذا النظام العالمي هي امتلاك قطبيه لأسلحة الدمار الشامل (القوة النووية) فضلاً عن تناقضهما على كافة المستويات اقتصادياً، اجتماعياً، سياسياً، وعسكرياً. إنه التناقض بين نظامين وتجربتين: النظام والتجربة الرأسمالية الديمقراطية وتمثلها الولايات المتحدة الأمريكية التي تقود المعسكر الغربي وحلف شمال الأطلنطي من ناحية، والنظام والتجربة الاشتراكية الشمولية ويمثلها الاتحاد السوفيتي الذي يقود المعسكر الشرقي وحلف وارسو من ناحية أخرى.

ورغم عمق وحدة التناقض على القمة الدولية، فإن حقائق العصر ضبطت إيقاع حقائق القوة. [١] ففي ظل امتلاك قطبي النظام العالمي لأسلحة الدمار الشامل بدت الحرب العالمية بينهما مستحيلة، مما أفسح المجال أمام ظهور أنواع أخرى من الحروب: الحرب الباردة، والحرب النفسية، والحرب الاقتصادية، والحرب السرية، ثم الحرب المحدودة في المناطق الساخنة حيث تقف كل قوة من القوتين الكبيرتين وراء طرف محلي في حرب إقليمية محدودة. [٢]

رياح التغيير

شهدت الخمسينات والستينات من القرن العشرين أعتى مظاهر الحرب الباردة بين الكتلتين الشرقية والغربية، وامتد السباق فيما بينهما من سباق على التسلح ومناطق النفوذ إلى سباق للوصول إلى القمر وامتلاك الفضاء، وبلغ هذا الصراع الذروة في حرب فيتنام. كان هذا السباق باهظ التكلفة، بيد أن للقوة تكاليفها. أما نتيجته فكانت لصالح النظام الاقتصادي الأكثر حيوية وواقعية الذي امتلك آلية التجديد وحقق لأبنائه الازدهار والوفرة.

ولما كانت الحرب الباردة بكافة مظاهرها قد أرهقت القوتين الكبيرتين بدرجات متفاوتة، فإن هذه الحقيقة دفعتهما إلى البحث عن آفاق للوفاق. وكان الاتفاق على إنهاء الحرب في فيتنام خطوة أولية ضرورية، وبالفعل تم إنهاء الحرب بتسوية ١٩٧٢م التي أكدت حقوق الشعب الفيتنامي وأعادت ترتيب موازين القوة في آسيا.[٣] وأعقب ذلك تدعيم سياسة الوفاق بعدة اتفاقيات للحد من سباق التسلح والتجارب النووية وتحديد المخزون من الأسلحة الاستراتيجية في البر والبحر وبدا للوهلة الأولى أن الوفاق يمكن أن يضبط إيقاع حركة النظام العالمي، بيد أن واقع أحد قطبيه ـ الاتحاد السوفيتي ـ كان يشير إلى ضعف يتنامى في المركز والأطراف منذ منتصف السبعينات. كان الاتحاد السوفيتي يشعر بما هو أكثر من مجرد الإرهاق، لقد أدرك منذ فترة أنه تعرض لعملية استنزاف مرهقة كلفته فوق طاقته. ويكفي أن نتذكر أنه قد خرج من حرب عالمية ساخنة (الحرب العالمية الثانية)، حيث كانت أراضيه واحدة من جبهاتها التي سقط فيها الملايين من أبنائه، ليدخل حرباً باردة جديدة دون أن يلتقط أنفاسه. وبالإضافة إلى تكاليف سباق التسلح والفضاء ودعم مناطق نفوذه في أوربا الشرقية، وجد الاتحاد السوفيتي نفسه متورطاً في دعم حركات الثورة الوطنية في دول العالم الثالث لتسليح جيوشها، وتقديم المعونة لها، والاستثمار فيها.

كان الضعف والإحباط في واقع الاتحاد السوفيتي يفرض عليه التجديد، ولكن قيادته المرهقة المتقدمة في السن وقفت عاجزة تتوارى خلف الشعارات البراقة والتعبيرات الفضفاضة. لقد كان من المفارقات أن الرأسمالية ـ وهي المحافظة بالطبيعة ـ أعطت نفسها قدرة مخيفة على التجديد والتجدد في حين أن الشيوعية ـ الثورية ـ وصلت إلى حالة من المحافظة أصبحت معها تخاف وتحسب للحركة ألف حساب[٤].

أخذت ملامح الضعف في الاتحاد السوفيتي تزداد يوماً بعد آخر وسط مشاعر الجماهير فيه وفي أوربا الشرقية بالاستنزاف والإحباط. فالتطلعات المشروعة إلى مزيد من الاستهلاك كانت لا تجد التلبية الكافية كما كانت التطلعات المشروعة إلى الحرية السياسية لا تجد الاستجابة. وظلت مشاكل القوميات والأقليات كامنة دون أن تجد حلاً في مجتمع ادعى العدالة الاجتماعية والمساواة الكاملة[٥]. وانعكس واقع الضعف المتنامي في داخل الاتحاد السوفيتي على سياسته ومواقفه في

الخارج، فثارت التساؤلات حول مصداقية الادعاء بمناصرة حركات التحرر الوطني. ووقع الشك بين موسكو وبعض دول العالم الثالث، وجرى طرد الخبراء السوفيت من مصر ثم من السودان واليمن والصومال.

ومع بداية الثمانينات بدأت الشروخ والشقوق تظهر على الستار الحديدي المحيط بالمعسكر الشيوعي. وهنا رأت الولايات المتحدة الأمريكية أن فرصتها الحقيقية حانت، فأدارت معركة تفوقها باقتدار. لقد تركت كل شيء واتجهت إلى عملية اختراق رئيسية في اتجاه موسكو ذاتها. وساعدتها أحلام اليقظة التي ساورت الرئيس «جورباتشوف» بأن الغرب يمكن أن يتفهم برنامجه الخاص «بالمراجعة وإعادة البناء» والإصلاح التدريجي، أو ما يعرف «بالبيروسترويكا» وما أسماه بالتفكير الجديد المتمثل في الـ «جلاسنوست» (حرية التعبير والمصارحة)، وأن يساعده على تجاوز مخاطر الانهيار الكلي والفجائي للنظام السوفيتي. ولكن الولايات المتحدة على رأس المعسكر الغربي أدركت أن فجر انتصارها قد لاح، وما كانت لترضى بأقل من تعرية التجربة الشيوعية تعرية كاملة، تصل بها إلى حد الهزيمة الكاملة[٦].

ومنذ أواخر الثمانينات توالت المستجدات على الساحة العالمية. ففي سنة ١٩٨٨م أعلن الاتحاد السوفيتي انسحابه من أفغانستان، وابتداء من خريف ١٩٨٩ هبت العواصف على أوربا الشرقية، وأخذت النظم الشيوعية فيها تتهاوى في تتابع مثير بعضها بطريقة سلمية وبعضها الآخر بعد صراع دموي عنيف كما حدث في رومانيا. كما أخذت جمهوريات البلطيق (استونيا ـ ليتوانيا ـ لاتفيا) تعلن استقلالها من جانب واحد في تحد سافر لموسكو. وعندما أطلت سنة ١٩٩٠ كانت موازين القوة التي حكمت نظام العالم تشهد تغيراً مثيراً، وبدا العالم على أبواب ترتيبات عالمية جديدة لم تكن معالمها قد تحددت بدقة، لأنها لم تتخذ شكلاً أو ممارسات أو قواعد للعلاقات والسلوك وإدارة الأزمات.

ومع بدء تراجع وتصدع الاتحاد السوفيتي لم يعد النظام العالمي ثنائي بل أحادي القوة العظمى. وبعد تراجع مفهوم الأمن الجماعي للمعسكر الغربي تحت قيادة الولايات المتحدة الأمريكية، بدأت بعض القوى الدولية ـ مثل اليابان وأوربا التي تستكمل أركان الوحدة ـ تعيد النظر في معايير القوة في النظام العالمي وتطرح معيار المقدرة الاقتصادية بما يسمح لها مستقبلاً بمواقع جديدة على قمة النظام العالمي الجديد الذي لايزال في طور التشكيل. على أية حال، مع بداية التسعينات وجدت الولايات المتحدة الساحة أمامها متسعة تتحرك فيها دون حدود أو قيود وبما يحقق مصالحها كاملة. فليست هناك قوانين أو مبادىء نابعة من واقع الترتيبات العالمية الجديدة تفرض حكمها، لأن مافات كانت له قوانينه ومبادئه وما هو آت لم تشرع له بعد قوانين أو أحكام.

الوعي القومي الغائب

عاشت الأمة العربية أكثر من أربعة عقود تتمحور حول قضية قومية رئيسية هي قضية فلسطين التي حكمت الصراع على المستوى الإقليمي بين العرب وإسرائيل. وكانت تفاعلات هذا الصراع هي أبرز معالم إيقاع الحركة في منطقة الشرق الأوسط منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. ويمكن القول إن رؤية كل العرب توحدت أغلب الوقت حول ضرورة إزالة آثار العدوان وتحرير فلسطين. والتف أبناء الأمة العربية من المحيط إلى الخليج حول علم هذه القضية القومية المقدسة، التي ارتفعت الشعارات دفاعاً عنها، وتربت الأجيال من حولها، وحاربت الجيوش وسقط الشهداء في سبيلها. ولما كانت منطقة الشرق الأوسط تتميز بأهمية جغرافية، واقتصادية، وسياسية، واستراتيجية، وحضارية، فإنها اجتذبت اهتمام القوتين الكبيرتين وأصبحت بالتالي ساحة تنافس وصدام بينهما، مما أعطى للصراع في المنطقة بعداً دولياً تفاعل بدوره مع بعده الإقليمي. وكان بإمكان قطبي الصراع الإقليمي - إسرائيل والعرب - أن يستمدا من الدولتين العظميين إمكانات مواصلة المواجهة إلى غير أجل، حتى ينجح أحدهما في إزالة الخصم على الأقل بصفته تهديداً أمنياً.

وكان التناقض الأمريكي السوفيتي يعطي للأمة العربية هامش مناورة فسيح وحداً معقولاً من الأمان في لحظات المواجهة الحاسمة. ورغم ذلك فقد كان العرب أنفسهم هم اللذين عبثوا بالميزان الدولي الدقيق الذي كان يلعب دوره في المنطقة. وأخرج الاتحاد السوفيتي من المنطقة - وهو لا يزال قوة عظمى - دون مقابل، ولم تمارس الولايات المتحدة نفوذاً على إسرائيل لتنسحب من الأراضي العربية المحتلة[٧].

وإذا كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣م قد مكنت مصر من عبور محنتها وسط عاصفة من النار والدم واستردت لها بعض الأرض في سيناء وأعادت لكل العرب بعض الثقة، فإن ما أعقبها من حديث المبادرة واتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل سنة ١٩٧٩م قد أثارت مشاعر الصدمة والحيرة في بقية أرجاء الأمة العربية حيث تباينت المواقف بين الرفض والصمت والقبول بما جرى. وأخذت العواصف تمزق الأمة العربية، ولم يفهم معظم العرب دوافع مصر وظروف شعبها وحاجتها الملحة إلى السلام. وبدأت حملات التشكيك توجه إلى الشعب المصري وتستهدف تحريضه على أمته والتشكيك في منجزاته. وبدأ البعض يحاول التشكيك في عروبته رغم أن عروبة مصر قدر تاريخي لشعبها ونتيجة مباشرة لحقائق الجغرافيا والتاريخ وما صنعه الاثنان من صلات وتفاعلات مع المنطقة المحيطة بها وما ترتب عليهما من ضرورات أمن ومقتضيات مصلحة[٨]. وكان هناك من يحرصون على إذكاء نيران الفتنة وبث الفرقة فوقعت القطيعة بين مصر والأمة العربية. واستثيرت في مصر - بقصد وعن عمد - رواسب النعرات الانفصالية وشنت بغير مبرر حملات كراهية ضد انتماء مصر العربي[٩]. وانقسمت الأمة العربية

إلى مجموعة دول الصمود والتصدي التي أطلقت تهمة الخيانة بغير حساب ومجموعة دول الصمت والترقب التي أدركت حجم المأزق الذي يواجهها. أما الرأي العام العربي فقد تنازعته الحيرة وغلب عليه الارتباك والتردد. وبخروج مصر من دائرة الصراع العربي الإسرائيلي اختلت موازين القوة الحقيقية، وبدأ العالم العربي فاقداً لقدرته على الحركة والفعل حتى إزاء عدوان فادح وخطير كذلك الذي حدث على لبنان سنة ١٩٨٢م. وفي الوقت نفسه أصبحت الأبواب مفتوحة على مصراعيها للولايات المتحدة ابتداء من تركيز أوراق الحل في يدها إلى تأييد وتوسيع دائرة مصالحها.

وتجدر الإشارة إلى أن القراءة الدقيقة لأحداث السبعينات والثمانينات تشير إلى حقيقة مهمة، وهي أن الصراع الرئيسي على المستوى الإقليمي بين العرب وإسرائيل كان يمثل قوة جذب لا يستهان بها لطاقات الأمة العربية. فلما اختلت قواعد وموازين هذا الصراع بفعل تداعيات الأحداث السابقة وتعثرت بالتالي حركة قوة الجذب التي كان يمثلها، فإن المجال أصبح مفتوحاً لاندلاع صراعات ثانوية عربية ـ عربية لأن المنطقة تختزن إلى جانب احتياطي النفط الهائل بؤر صراعات متفجرة وهي صراعات طبقية، دينية، طائفية، قومية، بل وصراعات على خطوط الحدود[١٠]. وترتب على ذلك انتشار عواصف الصراع عبر أراضي الأمة العربية من المحيط إلى الخليج. وبينما كان العالم من حولنا يقف في أواخر الثمانينات على أبواب عصر جديد يشهد ترتيبات عالمية تعبر عن التغير الذي أصاب موازين القوة فيه، كانت المنطقة العربية تدخل مرحلة جديدة من الاضطراب والغليان الداخلي الذي لا تحكمه ضوابط بعد أن اختلت فيه القواعد.

ورغم كثرة التجارب التي مرت بها الأمة العربية وتعدد التهديدات التي أحاطت ومازالت تحيط بها وما تعرضت له من محن على مدى حقب وسنوات طويلة، فإنها لم تنجح في أن تستخلص الدرس وتلم الشمل وتجمع الكلمة حول هدف واحد يخدم مصيراً واحداً. لقد عجزت الأمة عن صياغة نظام حقيقي فاعل للأمن العربي يحمي المنجزات وينمي القدرات ويؤمن المصالح ويحقق للشعب العربي بعضاً من آماله وطموحاته المشروعة. وربما ترجع أسباب ذلك إلى أن العرب لم ينجحوا في التغلب على جوانب الفرقة والتمزق وترك النظرة القطرية المحدودة التي جلبت لهم الأخطار والأضرار وعرقلت كل محاولات العمل العربي المشترك.

والحقيقة أن المنطقة العربية كانت تعاني من تخلف الفكر الاستراتيجي السياسي القادر على صياغة إطار واضح للأمن العربي وتحديد أركانه ومهامه القومية والإقليمية. ولقد أدى بروز ظاهرة «الفراغ الأمني الاستراتيجي» على مستوى الوطن العربي إلى تشجيع الطامعين والمغامرين من داخل الأمة العربية أو من خارجها على تحقيق أطماعهم من ناحية، فضلاً عن جذب القوى الأجنبية للتدخل في الأزمات التي تقع في المناطق الحيوية من أجل حماية مصالحها الذاتية من

ناحية أخرى ويجب أن ننظر إلى حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران، والتي اندلعت في سبتمبر ١٩٨٠، على أنها مظهر واضح لغيبوبة التخلف الفكري في المجال الاستراتيجي. فلم تكن أهداف هذه الحرب قومية أو مشروعة لفرض السيطرة على شط العرب أو من أجل أمن الخليج وفي سبيل عروبته كما ادعى العراق، بقدر ما كانت أهدافها الحقيقية إقليمية توسعية تستهدف الانفراد بالهيمنة على الخليج وابتزاز دوله العربية. ولكن هذه الحرب التي استمرت قرابة ثماني سنوات أثارت شعارات القومية وأذكت نار الطائفية واستعدت العرب على الفرس والفرس على العرب، والسنة على الشيعة والشيعة على السنة. أما الخسائر فكانت جسيمة على الجانبين، فقد سقط الضحايا المسلمون من الجانبين بمئات الآلاف وأصاب الدمار جزءاً هاماً من البنية الاقتصادية في الدولتين كما امتصت الحرب جزءاً كبيراً من عوائد النفط في دول الخليج.

وبعد أن توقفت حرب الخليج الأولى في صيف ١٩٨٨م بقبول طرفيها لقرار مجلس الأمن رقم (٥٩٨) شعر الكثيرون بقدر من الراحة، وسرعان ما عاد للأمة العربية توازنها بعودة الوئام بين مصر وشقيقاتها الدول العربية. وعمت المنطقة العربية أجواء مفعمة بالتمني ولكن في غياب أمل حقيقي ينبع من أسس موضوعية تستند للذات العربية وإرادتها وطاقاتها وقدراتها. وشاءت الأقدار أن تدخل الأمة العربية - في صيف سنة ١٩٩٠م - إلى أزمة من أصعب أزماتها وأخطرها وهي غير مسلحة بالوعي مسلوبة الإرادة، مخدوعة العواطف، ممزقة الولاء، فهي لا تعرف نفسها ولا تدرك أبعاد ما يجري حولها في عالم متغير بل ولا تعرف ما يدبر لها.

أوهام القوة ومحنة الأمة

أحدثت أزمة الطاقة التي صاحبت الأيام الأخيرة من حرب أكتوبر ١٩٧٣م هزة عنيفة في دول العالم، فقد ترتبت عليها زيادة كبيرة وغير مسبوقة في أسعار النفط تركت آثاراً خطيرة على اقتصاد الدول الصناعية الكبرى في المعسكر الغربي. وبينما انشغلت الولايات المتحدة الأمريكية وحلفاؤها بالتدبير والتخطيط لاحتواء تداعيات هذه الهزة واتخاذ كل ما يلزم لمنع تكرار حدوثها في المستقبل، انشغلت الدول المنتجة للنفط بالثروة التي هبطت عليها فجأة وتراكمت فيها. وكان العراق من أكثر الدول انشغالاً بذلك، فقد كان دخل العراق من النفط في سنة ١٩٧٠م يبلغ ١,٢٣ مليار دولار، وفي سنة ١٩٨٠م وصل إلى ٢٥ مليار دولار[١١]. وأصبح العراق بهذا الدخل يعد ثاني أكبر دولة عربية في إنتاج النفط بعد المملكة العربية السعودية. وبالإضافة إلى ذلك أعطت الطبيعة للعراق موارد من المياه تكفل له توسعاً في الزراعة يوفر قاعدة اقتصادية مهمة. ولكن الثروة الضخمة التي هبطت عليه فجأة أخذت تغذي أوهام القوة التي راحت بدورها تعمل على إحياء طموحات إقليمية. وسرعان ما تنامت تلك الأوهام مع تداعيات الأحداث في منطقة الشرق الأوسط.

فالفراغ الذي نتج عن بعد مصر عن الجامعة العربية بعد اتفاقية «كامب ديفيد» كان يغري العراق بشدة كي يقوم بدور إقليمي أكبر من حجمه وأوسع من حدوده. وكانت القضية الفلسطينية هي الساحة المهيأة لأي طرف عربي يملك الإمكانيات ويسعى إلى لعب دور إقليمي. وإذا كانت الجبهة الجنوبية أمام إسرائيل قد تجمدت بعد «كامب ديفيد» فإن المسئولية انتقلت إلى الجبهة الشرقية. وكان العراق في وضع لاخيار فيه، فهو أكبر دولة عربية على الجبهة الشرقية بتعداد سكانه، وهو أغنى دولة عربية على هذه الجبهة بموارده النفطية، وهو صاحب أعلى الأصوات في الدعوة إلى النضال من أجل تحرير الأرض المحتلة في فلسطين[١٢]. وكانت أبواق الدعاية تنطلق من بغداد مدوية بغير فعل وهي مطمئنة دائماً إلى عمق العراق الجغرافي وبعده عن تل أبيب، فالعراق لم يكن دولة مواجهة ساخنة مع إسرائيل لعدم وجود خط تماس مباشر بينهما، وعلى هذا كان حساب المخاطر محدوداً. وكانت لتلك الدعاية البعثية العراقية تأثيرها العاطفي على الشارع العربي الذي كان يقابل فشله وعجزه بالتمني دون عمل في جو عام من الإحباط والوهم.

وأمام الثروة المفاجئة أخذت أسواق بيع السلاح تعرض نفسها على دول النفط، فأقبلت على شرائه سعياً إلى توفير الأمن، وأثبتت الأيام أن مخازن السلاح مهما امتلأت فإنها لا تستطيع وحدها توفير الأمن. أما العراق فقد دخل - مدفوعاً بأوهام القوة وطموحات الزعامة - إلى كل أسواق السلاح في العالم مشترياً. وعندما عجزت أسواق الشرق عن الوفاء بحاجاته المتزايدة بعد اندلاع الحرب ضد إيران في سبتمبر ١٩٨٠م، اتجه العراق إلى أسواق الغرب. ولم يقتصر الأمر على شراء السلاح، بل اهتم العراق بدخول مجالات تصنيع السلاح. وتجاوزت المشتريات السلاح التقليدي ومصانعه، عندما بدأ العراق يخطو خطوة أبعد في مجالات السلاح المتطور تكنولوجيا ويهتم بامتلاك أسلحة الدمار الشامل.

ويمكن تحديد ثلاثة مجالات من السلاح المتطور تكنولوجياً التي دخلها العراق وحاول تصنيعها وحقق في ذلك قدراً متفاوتاً من النجاح. المجال الأول: هو مجال الصواريخ القصيرة والمتوسطة المدى، وقد بدأت برامج تطويرها بالتعاون مع مصر والأرجنتين فيما يعرف بمشروع كوندور(١) وكوندور(٢)، وقد ساهمت في هذا المشروع شركات ألمانية ونمساوية وسويسرية[١٣]. واستطاع العراق تطوير صواريخ سكود السوفيتية الصنع وأنتج ما يعرف بصواريخ الحسين والعباس والعابد متوسطة المدى، وقد لعبت هذه الصواريخ دوراً مؤثراً في حرب المدن خلال المرحلة الأخيرة من الحرب ضد إيران[١٤]. أما المجال الثاني: فهو مجال الأسلحة الكيميائية، والمعروف أن العراق اهتم بالأسلحة الكيميائية منذ أواخر السبعينات واستطاع تجهيز منشآت ومعامل تصنيعها بالتعاون مع شركات أوربية وأمريكية، وعمل فيها عدد كبير من علماء العرب والأجانب. واستطاع العراق إنتاج أنواع من غاز الخردل وغاز

الأعصاب استخدمها في معارك مستنقعات مجنون سنة ١٩٨٤ ومعارك الفاو ١٩٨٦ خلال حربه ضد إيران، كما استخدمها في إبادة عشرات القرى الكردية في شمال العراق ١٩٨٨م[١٥]. ويمكن القول إن العراق قد تمكن بالفعل قبل حرب الخليج الثانية من تعبئة أكثر من ألف صاروخ متعددة الطرز بغازات الخردل والأعصاب. أما المجال الثالث: فهو مجال الأسلحة النووية، وقد بدأت جهود العراق في هذا الاتجاه في السبعينات رغم توقيعه على اتفاقية حظر انتشار الأسلحة النووية سنة ١٩٦٩م. وعندما رفض الاتحاد السوفيتي الاستجابة لطلب شراء مفاعلات ضخمة للطاقة النووية، اتجه العراق منذ سنة ١٩٧٥م إلى فرنسا وإيطاليا. ولعبت فرنسا دوراً رئيسياً في بناء مفاعل الطاقة النووية الشهير المعروف (بتموز١٧). ورغم أن هذا المفاعل قد تعرض لغارة إيرانية غير مؤثرة في آخر سبتمبر ١٩٨٠، وأخرى إسرائيلية مدمرة في السابع من يونيو ١٩٨١، فإن العراق سرعان ما أعاد بناء منشآته، وأعطى لبرنامجه النووي أولوية قصوى منذ منتصف الثمانينات. ويمكن القول إن العراق قام بجهد مكثف في كل الاتجاهات وبمختلف الوسائل لشراء كميات من الوقود النووي سواء من اليورانيوم المخصب أو البلوتونيوم تكفي لإنتاج قنابل، وقطع في ذلك شوطاً بعيداً. ورغم عدم وجود معلومات دقيقة وتفصيلية منشورة عن المدى الذي وصلت إليه تلك المحاولات، فإن التقارير الغربية المحافظة قدرت في سنة ١٩٩٠ أن العراق امتلك التقنية الحديثة الضرورية وأنه بمقدوره التوصل إلى نظام لإنتاج السلاح النووي في غضون خمس سنوات. أما التقارير الأخرى فقدرت الفترة بعامين أو ثلاثة[١٦].

وجدير بالذكر أن عقد الصفقات الكبيرة المتصلة بشراء أنظمة من السلاح المتقدم والمتطور كانت تتم تحت سمع وبصر حكومات الدول الصناعية الكبرى في الغرب. لقد باعت الولايات المتحدة مثلاً للعراق في السنوات الأخيرة ما تزيد قيمته عن المليار ونصف المليار دولار من العتاد الحديث الذي اشتمل على الحاسبات الإلكترونية المتقدمة، والأجهزة التي تسمح بتصميم الصواريخ واختبار تحليقها، ونظم معلوماتية، ونظم إرسال وغيرها من الأجهزة الحساسة المتطورة[١٧]. وعلى هذا لم تكن الدول الكبرى في الغرب غافلة عن جهود العراق ومدى ما حققه برنامجه النووي أو حجم ما امتلكه من أسلحة كيميائية وصواريخ. ولكن الغرب كان يراقب ولا يمانع في مشتريات السلاح العراقية، فقد كانت لهذه الصفقات فوائدها المالية الضخمة كما أن لها أهدافها السياسية في إطالة أمد الحرب ضد إيران واحتواء خطر الثورة الإيرانية. وبهذا الموقف الانتهازي السياسي النفعي سمحت الدول الصناعية الكبرى ببناء القوة العسكرية لنظام حكم فردي قمعي حكم العراق بالأجهزة السرية والخداع الإعلامي والخوف حتى تجاوزت هذه القوة حجم الدولة فاستغرقت في الوهم وأصبحت مصدر خطر قادر على زعزعة الاستقرار في الشرق الأوسط.

استمرت الحرب بين العراق وإيران قرابة الثماني سنوات، لأن بعض الأطراف المعادية للجانبين ـ مثل إسرائيل ودول الغرب ـ حرصت على استمرار معاركها خدمة لمصالحها. ووقف العرب مع العراق، وقدمت دول الخليج وعلى رأسها الكويت والمملكة العربية السعودية للعراق مساعدات مالية كبيرة لشراء ما يحتاجه من أسلحة ومعدات لاحتواء بعض مشاكله الاقتصادية المعقدة. كما أقدمت مصر دون تردد على تزويد العراق بما يحتاج من أسلحة ومعدات وذخائر. وبفضل هذه المساعدات العربية المؤثرة تمكن العراق من استعادة توازنه أمام الحشود الإيرانية الضخمة. وبعد أن حقق العراق تفوقاً ساحقاً في ميدان القتال في خمس معارك رئيسية دارت ما بين أبريل ويوليو ١٩٨٨، أدركت إيران أن استمرار الحرب لم يعد ممكناً واضطرت إلى قبول قرار الأمم المتحدة رقم (٥٩٨) في ١٨ يوليو ١٩٨٨م. بيد أن النصر العراقي كان باهظ الثمن، فقد خرجت العراق من الحرب مرهقة ومستنزفة. وكانت تكاليف الحرب قد استنفدت الاحتياطي العراقي ومقداره حوالي ٣٦ مليار دولار، كما أضافت إلى هذا الرقم رقماً آخر لا يقل فداحة، وهو مقدار الديون التي تراكمت على العراق بسبب أعباء الحرب، وكانت هذه الديون قد بلغت قرابة ٦٠ مليار دولار. وكانت هناك مطالب ملحة لإعادة البناء والتعمير وإيجاد فرص عمل أمام مئات الألوف من الشباب العائد من ميادين القتال[١٨]. وكان ظن العراق أنه يستطيع استعادة توازنه بفضل النفط، ولكن سوق النفط كانت تعاني كساداً بسبب وفرة العرض الذي فاق الطلب وأدى إلى انخفاض أسعاره، الأمر الذي أثر على اقتصاديات العراق.

وكان التقدير العام للمراقبين قبل انتهاء حرب الخليج الأولى، أن طول الحرب وزيادة التكاليف سوف تؤدي إلى تحجيم دور العراق الإقليمي حتى لو خرج من الحرب منتصراً. وأثبتت الأحداث خطأ هذا التقدير لأنه أغفل اعتبارين: الاعتبار الأول: إن العراق حقق بالفعل تقدماً في مجال القدرة العسكرية لا يمكن إنكاره ولابد أن يحسب حسابه، كما أنه أصبح يختزن كميات هائلة من الأسلحة والذخائر والمعدات. وبتوقف الحرب ضد إيران أخذ الجيش العراقي يواجه نوعاً من البطالة وأصبح عبئاً بل وخطراً على النظام في الداخل بعد أن عجزت الحكومة عن إعادة تأهيل مئات الآلاف من أبنائه للحياة المدنية للبناء والتعمير. وبدأ العراق يسعى إلى دور إقليمي أكبر مدفوعاً بأوهام النصر في منطقة ملأها الفراغ. وأخذت أبواق الدعاية الحزبية وأجهزة الإعلام تعطي بغداد دوراً أكثر بروزاً في أزمة الشرق الأوسط وهي تطلق التهديدات ضد إسرائيل بغير حساب. وعلقت بعض الأطراف الفلسطينية آمالاً واسعة على الجيش العراقي، وتصور البعض أن العراق داخل بلا شك في معركة مع إسرائيل[١٩].

الاعتبار الثاني: إن العراق خرج من حربه ضد إيران وهو يعاني من أزمة اقتصادية طاحنة بسبب تفاقم مشكلة المديونية وخدمة الدين ومصاعب الاقتراض. وفي الوقت نفسه كانت مشاكل التعمير وإعادة البناء تحتاج إلى موارد مادية كبيرة. وفي البداية تصور العراق أنه قادر على

علاج أزمته الاقتصادية واجتياز مشكلة التكيف من اقتصاديات الحرب إلى اقتصاديات السلام بفضل عوائد النفط. ولكن أسواق النفط كانت تشهد انخفاضاً في الأسعار بسبب زيادة إنتاج الدول المصدرة له بشكل أثر على اقتصاديات العراق وزاد من الضغوط التي يتعرض لها[٢٠]. ووقع الشك بين العراق والكويت، حيث اتهمت بغداد كلاً من الكويت والإمارات العربية بتجاوز الحصص المقررة لهما لإنتاج النفط الأمر الذي أدى إلى تدهور أسعاره. وازدادت حدة التوتر وانتابت التصريحات العراقية موجة من العصبية والغضب، وانطلقت من بغداد كلمات ضاع فيها المعنى مثل القول «بأن قطع الأرزاق كقطع الأعناق»[٢١] وتناسى النظام العراقي ما قدمته دولة الكويت له من دعم غير محدود خلال حربه ضد إيران، وواصل تصعيد الأزمة معها بهدف ابتزازها والخروج من أزمته على حسابها، وبدأ التهديد بتصرفات خطيرة اختلط فيها الحساب.

كان الاعتقاد الغالب لدى المتفائلين في معظم الأوساط العربية والأجنبية أن الأزمة سيتم احتواؤها في المفاوضات المنتظرة في مدينة جدة بين الشيخ سعد العبدالله الصباح ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء في دولة الكويت والسيد عزة إبراهيم نائب رئيس مجلس قيادة الثورة في العراق، والتي مهدت لها وساطة مصرية ـ سعودية على أعلى مستوى. ولكن الاجتماعات التي انعقدت في جدة يومي الثلاثاء ٣١ من يوليو والأربعاء الأول من أغسطس ١٩٩٠ انفضت دون التوصل إلى حل لأن الوفد العراقي حرص على إفساد المباحثات بشتى السبل وطالب بإسقاط الديون العسكرية للكويت والتي تبلغ ١٣ مليار دولار. وفي الوقت نفسه كانت الحشود العسكرية العراقية على الحدود مع الكويت قد اكتملت خطوطها وتجهيزاتها واتخذت تشكيلات هجومية. وكان تقدير بعض المراقبين أنه في حالة إقدام العراق على مغامرة عسكرية، فإن هذه العملية سوف تكون محدودة والأرجح أن تقتصر على تحقيق المطامع العراقية بالاستيلاء على جزيرتي «بوبيان» و«وربة» فضلاً عن منطقة حقول الرميلة المتاخمة للحدود[٢٢] ومن المرجح أن خطط العراق ـ كما تشير إلى ذلك بعض المصادر ـ كانت مرسومة على هذا الأساس حتى الأسبوع الأخير من شهر يوليو. ويبدو أن النظام العراقي اتخذ قراراً بتوسيع العملية قبل أيام قليلة من الغزو على أساس أن تندفع القوات العراقية إلى احتلال دولة الكويت بأكملها طبقاً لخطة وضعت على عجل واختل فيها الحساب. أما نص الأمر الرسمي الخاص بالهجوم على دولة الكويت والذي أصدره صدام حسين إلى رئيس أركان الجيش العراقي الفريق عبدالكريم الخزرجي، فإنه غير معروف. وربما لن يتسنى لأحد أن يعرف مضمونه في المستقبل لأن الفريق الخزرجي وعدداً من كبار ضباط أركانه قد تم إعدامهم بناء على أوامر مباشرة من صدام حسين بعد الغزو بشهرين[٢٣].

على أية حال، قام ١٠٠ ألف جندي من الجيش العراقي ـ بعد منتصف ليلة الثاني من

أغسطس (آب) سنة ١٩٩٠ ـ باجتياح الأراضي الكويتية في هجوم مباغت. ومع إشراقة صباح الخميس الثاني من أغسطس كانت القوات العراقية قد احتلت معظم المباني الهامة في مدينة الكويت بعد مقاومة غير متكافئة. واستيقظ سكان الكويت صباح ذلك اليوم ليكتشفوا حقيقة كانت أبعد من كل خيال: الشقيق والجار والصديق الحميم هو العدو الغاشم. كانت الجريمة والمحنة أليمة والامتحان قاسياً. فبالنسبة لأهل الكويت كان العدوان يعني ضياع الوطن وإنكار الوجود وتشتت الأهل والولد.

أما العالم العربي الذي كان في عزلة عن دنياه المتغيرة بسرعة ويعاني من حالة خصام مع قيم عصره، فقد استيقظ صباح الخميس الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م ليشهد أخطر الكوارث التي صادفته في النصف الثاني من القرن العشرين. ولقد عبر الرئيس مبارك عن ذلك بوضوح في خطابه الافتتاحي في مؤتمر القمة الطارىء الذي انعقد في قصر المؤتمرات بمدينة القاهرة صباح الجمعة ١٠ أغسطس حين قال: «إن خطباً جللاً قد وقع على أرضنا في الأيام الماضية، وقد حدث بشكل مفاجىء وبصورة لم تشهدها أمتنا العربية في تاريخها القديم أو الحديث، ويخالف توقعات الجماهير العربية في المشرق والمغرب، فكان طبيعياً أن تكون له انعكاسته وأصداؤه المدوية في كل بقاع العالم، وأن تكون له مخاطره الجسيمة بالنسبة لنا جميعاً».[٢٤] لقد كان على العالم العربي أن يتعامل مع هذه الكارثة بإمكانات وقدرات وعواطف موزعة وممزقة، فوقف عاجزاً يرى الطريق أمامه مسدوداً، فازداد إحباطه واختلطت أوراقه وتأكدت فيه الفوضى.

حقيقة أن التضامن العربي قبل الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م لم يكن في وضعه الأمثل، بيد أن الدول العربية كانت قادرة في لحظات الخطر وأيام المحن على التجمع واللقاء... إلى أن جاءت كارثة عدوان العراق على دولة الكويت فعصفت بروح الإخوة والتضامن، وأصبح العرب «أعراباً» شعارهم الفرقة والأحقاد يصعب جمعهم مرة أخرى على هدف واحد. وفي مواجهة الكارثة المباغتة وقفت الأمة العربية وقد تبعثرت صفوفها وتفرقت إرادتها ما بين معارض ومؤيد ومساير ومحايد فعمت الخلافات وتعمقت القطيعة وفقدان الثقة بين الدولة وجارتها. وانطلقت أبواق الدعاية الجبارة من بغداد لتغذي الأوهام وهي تخاطب التيارات السياسية المتباينة في الوطن العربي والعالم الإسلامي كل بلغته وبما يحب، فاهتمت بالتيار القومي العربي ورموزه والتيار الإسلامي ومقدساته ولم تنس مفاهيم العدالة الاجتماعية وهي تخاطب الفقراء. وبدت الأمة العربية حائرة وهي تحاول استيعاب مشاعر وحقائق متناقضة، فالعراق الذي اعتدى وقتل وشرد أبناء الكويت هو الذي يبشر بتحرير فلسطين من المعتدين، ولكن كيف يكون الطريق إلى فلسطين والقدس عبر ديار الكويت؟!! إن هذا يتناقض مع حقائق الجغرافيا. والنظام البعثي العراقي الذي يجسد الاستبداد والظلم والقهر لشعبه هو الذي يبشر أبناء الأمة العربية

بالديمقراطية والسلام والعدل الاجتماعي وحق الفقراء في أموال الأغنياء. واستسلم البعض لهذه الأوهام. والعجيب أن هؤلاء لم يناقشوا كيف يمكن لنظام لم ينجح في توزيع الثروة العراقية بشكل عادل على الشعب العراقي أن يوفق في توزيع الثروة العربية على كل العرب؟!(٢٥).

وخرجت المظاهرات في شوارع بعض العواصم والمدن العربية وهي تهتف لنظام قام بالاعتداء على دولة شقيقة وجارة فانتهك حرماتها ونهب ثرواتها في تحد سافر لكل الأعراف والمواثيق الدولية. وأخذت وكالات الأنباء العالمية تسجل ما يجري في الشارع العربي وتضيف إليه، كما أخذت وسائل الإعلام المسموع والمرئي تتناقله لتزداد أطماع المعتدين وأوهام الحاقدين وآلام المجني عليهم. وكان من أخطر تداعيات الكارثة ما أصاب نفسية المواطن العربي العادي من المحيط إلى الخليج. فعدوى الخلاف لم تعد محصورة بين الأنظمة والحكام، بل انتقلت إلى الجماهير ذاتها، وبرز تيار يكاد يشك في هويته وانتمائه لأمته العربية، كما ظهر مصطلح «الاستعمار العربي» عنواناً لأحد الأعمال الأدبية المعاصرة التي جسدت محنة الأمة في ساعة الذروة.(٢٦)

وهكذا قدم العدوان العراقي على الكويت أسوأ مثال لأسوأ حالات استخدام القوة وأكثرها تدنياً إلى حد بلغ مستوى «الخيانة القومية». لقد أخلت الصدمة بكل موازين القوى في المنطقة وعصفت بالإيقاع العقلاني الذي كان قد بدأ يسود مسيرة العالم العربي، ولوثت الوجدان العربي بما أثارته من أشجان ومرارة وما دمرته من عناصر الثقة المتبادلة بين العرب بعضهم البعض فتقاعست التجمعات العربية دون الإقليمية بينما ترنحت جامعة الدول العربية(٢٧).

الشرعية الدولية وقوة القانون

فجرت جريمة الغزو العراقي للكويت في الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م أزمة الخليج الثانية، وفيها اختل الميزان على الصعيد الإقليمي كما انطوت على تهديد للمصالح النفطية للغرب. وفي مواجهة الأزمة ثبت عجز وفشل النظام العربي ممثلاً في جامعة الدول العربية كمؤسسة لإدارة العلاقات العربية وآلية للتفاهم والتعاون الإقليمي ومنع الصدامات العنيفة. ولم تردع معاهدة الدفاع المشترك بين دول الجامعة العربية ـ التي تجسد الشرعية العربية ـ النظام العراقي وتمنعه من اجتياح واحتلال وضم دولة الكويت العربية المستقلة. ويرى البعض أن الجامعة العربية كانت قد انتهت فعاليتها منذ توقيع اتفاقية كامب ديفيد سنة ١٩٧٨م، كما تفسر هذه النهاية غير المعترف بها نظرياً نشأة مجالس التعاون الإقليمي بين أجزاء العالم العربي كبديل عنها لضبط التوازنات ومعالجة الخلافات وتطبيق السياسات الإقليمية(٢٨). ويمكن القول إنه بوقوع الكارثة المفزعة يوم الثاني من أغسطس ١٩٩٠م، انهار التفاهم والسلام العربي ولم يعد في مقدور الشرعية العربية أن تصحح هذا الخلل الخطير. وكان محزناً أن العمل العربي الذي استطاع في الأربعينات أن يقيم بناء الجامعة العربية ويكتب ميثاقها، يجيء على مشارف

التسعينات ليقر ويعترف أن فكرة الجامعة العربية تفوق طاقته بكثير، وأن عجزه إزاءها ليس حكماً على الماضي بمقدار ما هو حكم على الحاضر[٢٩].

ولما كانت منطقة الخليج تتميز بأهمية جغرافية، واقتصادية، وسياسية، واستراتيجية، فإن انفجار أزمة من هذا القبيل كفيل باستقطاب اهتمام دولي كبير. والمعروف أن نفط الخليج يعد أهم الكنوز الاستراتيجية في العالم كما عرفه «القرن العشرون»، وكان غزو الكويت يعني الاقتراب من نفط الخليج بالقوة وتهديد المصالح الدولية فيه. ويكفي أن نعلم أن احتلال الكويت وتهديد المملكة العربية السعودية وبقية دول الخليج كان يعطي للنظام العراقي فرصة السيطرة الكاملة على نصف إنتاج العالم من النفط اليوم وثلثي احتياطياته المحققة في المستقبل. وكان هذا الوضع يمثل تهديداً حقيقياً للمصالح الحيوية للدول الصناعية الكبرى المستهلكة للنفط لما سيترتب عليه من تداعيات تؤثر على إنتاج النفط وأسعاره وتسبب الفوضى في أسواقه.[٣٠] وكانت هذه التداعيات المتوقعة تعيد إلى الذاكرة أيام أزمات النفط في حرب أكتوبر ١٩٧٣ والصفوف الطويلة المنتظرة للوقود، وخلال حرب الخليج الأولى بين العراق وإيران. وفي كل تلك الأزمات ارتفعت أسعار النفط وزادت نسب التضخم وترتب على ذلك عدم الاستقرار الاقتصادي في الدول الصناعية الكبرى وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية. ولما كانت الولايات المتحدة الأمريكية هي القوة الأساسية في العالم والمدبرة لشؤون النفط فيه، والقوة المستهلكة لأكبر قدر منه، فإنها حرصت دائماً على ألا يصبح الاقتصاد الأمريكي رهينة أوضاع غير مستقرة في منطقة الخليج. ولهذا صاغت الإدارة الأمريكية في عهد الرئيس «كارتر» نظرية الأمن الأمريكية في الخليج. وتتكون هذه النظرية من شقين: الأول سياسي ويعرف «بمبدأ كارتر» وينص على ما يلي:

«إن أية محاولة من جانب أية قوة للحصول على مركز مسيطر في منطقة الخليج سوف تعد في نظر الولايات المتحدة الأمريكية كهجوم على المصالح الحيوية بالنسبة لها، وسوف يتم رده بكل الوسائل بما فيها القوة العسكرية»[٣١].

أما الشق الثاني فعسكري ويتمثل فيما سمي بـ «قوة الانتشار السريع»، وهي قوة تدخل سريع أمريكية تتمركز في الولايات نفسها وتكون على أهبة الاستعداد للتحرك جواً وبراً وبحراً إلى المنطقة عند حدوث أي طارىء. وهكذا كان قيام العراق بغزو الكويت يمثل تحدياً خطيراً لنظرية الأمن الأمريكية في منطقة الخليج.

ورغم حقيقة المصالح الدولية وملابساتها في منطقة الخليج، فإننا يجب أن نسلم بأن قطاعات لا يستهان بها من الرأي العام العالمي كانت تصدر في رد فعلها عن مبدأ، لأن العدوان الغاشم على دولة الكويت المستقلة واحتلالها أعاد للذاكرة صوراً قبيحة لاعتداءات ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية في أوربا خلال الحرب العالمية الثانية. وساهمت وسائل الإعلام

الحديثة في نقل صور حية للقمع والإرهاب والنهب المنظم التي مارسها النظام العراقي وروع بها أهل الكويت والمقيمين فيها من أبناء عشرات الدول على امتداد قارات الدنيا . ولقد كان للصور العديدة التي نقلتها وسائل الإعلام المرئي للرهائن الغربيين المحتجزين في بغداد ، وللوجود العسكري العراقي على أرض الكويت ، وللدمار الذي أصاب بعض المنشآت ، وللنازحين من الكويت هرباً والمحتجزين على الحدود بين العراق والأردن قهراً وسط لهيب الصحراء القاحلة في شهر أغسطس ، أكبر الأثر في إثارة حفيظة وسخط الرأي العام العالمي . لقد استنهض العدوان همم وحمية معظم دول العالم فتحركت على مختلف المستويات لإدانة الغزو ومعارضة المعتدي . وعبر الرأي العام العالمي عن استيائه من قيام دولة إقليمية كبيرة لها طموحات إمبراطورية ومغامرات فاشلة بالإقدام على ابتلاع دول مستقلة مسالمة صغيرة . واتجهت الأنظار إلى الولايات المتحدة الأمريكية بصفتها القوة العظمى الوحيدة في ظل النظام العالمي الجديد بعد زوال الدور التقليدي للاتحاد السوفيتي كقطب مناوىء في النظام العالمي القديم الثنائي القطبية . والحقيقة أن مصطلح «النظام العالمي الجديد» برز لأول مرة خلال أزمة الخليج الثانية عندما نظر المراقبون إلى العدوان العراقي على الكويت على أساس أنه تحد لنظام دولي جديد أحادي القوة العظمى له قوانينه المختلفة وقواعده ، وكيف أنه مطالب بقيادة المجتمع الدولي في إطار مبادىء التعامل الدولي التي تم صياغتها في ميثاق هيئة الأمم المتحدة .

وتجدر الإشارة إلى أن الغزو العراقي الغاشم لدولة الكويت يمثل حالة انتهاك خطير للقانون الدولي الذي يؤكد حق الشعوب في حريتها ومصيرها وحق كل دولة ذات سيادة في أراضيها وداخل حدودها الآمنة . وللمرة الأولى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ومنذ قيام دولة إسرائيل باغتصاب فلسطين ، تقوم دولة إقليمية بالاستيلاء الكامل على دولة مستقلة أخرى ذات سيادة وعضو بالأمم المتحدة ، رغم ما بين الدولتين من اعتراف متبادل وتمثيل دبلوماسي ومعاهدات واتفاقيات . ولا تكتفي بذلك بل تعلن العراق في صراحة بلغت حد الوقاحة ضم دولة الكويت إلى كيانها باعتبارها المحافظة رقم ١٩ ، وتقوم بطمس اسمها وهويتها ورموز شرعيتها الوطنية وتغتال كل وجود لها على خريطة العالم السياسية . ويعد العدوان العراقي على هذا النحو أكبر تحد سافر للمجتمع الدولي فلا يمكن إغفاله أو تجاهله حتى لا يصبح نموذجاً تحتذيه قوى طامعة أخرى أو يعد سابقة خطيرة يقاس عليها ، ولايجوز - في الوقت نفسه - مقارنته ببؤر الصراع المعاصرة الأخرى سواء في البلقان أو إفريقيا أو قبرص أو أمريكا اللاتينية لاختلاف العلة فيها . وإذا كانت طبيعة العدوان وأبعاده على هذا النحو تعطيه خصوصية وتفرد ، فإن وجود عنصر النفط في قلب المنطقة قد أعطى للصراع فيها بعداً جديداً يليق بأهمية النفط الاستراتيجية مضافاً إليها قيمة فوائضه . لقد كان العدوان العراقي يمثل أسوأ صور قانون القوة وأصبح على المجتمع الدولي أن يتصدى له بقوة القانون والشرعية الدولية حتى لا يتحول العالم إلى غابة(٣٢) .

كانت الحجج التي أعلنها العراق في تبرير اعتدائه على دولة الكويت سلسلة من الذرائع المختلفة غير المترابطة والتي افتقرت إلى المصداقية . ففي اليوم الأول كانت الذريعة هي التصدي لمؤامرة أمريكية ترتب ضده على أرض الكويت .

وفي مساء اليوم نفسه كانت الذريعة هي مساعدة عناصر ثورية قادت انقلاباً على نظام الحكم في الكويت وطلبت معونة العراق وأعلنت قيام «الحكومة الكويتية المؤقتة» . وفي اليوم السابع كانت الذريعة هي الحق التاريخي حيث أعلن العراق في مساء يوم الأربعاء ٨ أغسطس ١٩٩٠ الوحدة الاندماجية بين العراق والكويت وزعم النظام العراقي أن الكويت جزء من العراق، وادعى عودة الجزء «الكويت» إلى الكل «العراق» . وفي يوم الأحد ١٢ أغسطس ١٩٩٠ جاءت ذريعة الربط بين كل القضايا المعلقة في المنطقة، وربط الانسحاب من الكويت مع كل مشاكل الأراضي المحتلة في فلسطين، ولبنان وسوريا ومع المشاكل المعلقة مع إيران[٣٣] .

ويمكن القول إن الذرائع التي قدمها النظام العراقي في عبارات طنانة عبر وسائل إعلامه المرئية كانت مسرحية بغير مسرح واستهدفت خداع الجماهير العربية وتكريس العدوان . والحقيقة أن العراق خالف كل قواعد استخدام القوة استخداماً سلبياً، فهو لم يستخدمها لاستعادة حق مغتصب أو لفرض الأمن لصالح المجتمع، وإنما أساء استخدامها في تحقيق المطامع الضارة بالمجتمع . فلم تكن له قضية أو هدف مشروع يستحق التضحيات الكبرى . أما ذريعة الحق التاريخي في الكويت فهي ذريعة بغير سند تاريخي أو قانوني وتعد صورة من صور تأويل أحداث الماضي وتوظيفها بغير حق لتحقيق أغراض سياسية، كما تعد من مظاهر الاستخفاف بالعقل العربي . ولو أخذنا بالمزاعم العراقية في دولة الكويت لأصبح لزاماً على دول العالم أن تعيد ترتيب حدودها بما يسمح باختفاء كيانات سياسية وظهور أخرى في حدود إقليمية مختلفة، ولتغيرت الحدود السياسية لدول الوطن العربي وجميع دول القارة الإفريقية . إن ادعاء النظام العراقي بالحق التاريخي في الكويت لا يستند على أساس تاريخي بالإضافة إلى أن مسألة الحق التاريخي لا وجود لها في القانون الدولي لأن حدود الدول قد تم تحديدها في المنطقة منذ الحرب العالمية الأولى وبعدها تم الاعتراف بها ومنها حدود العراق وليس من حق أحد أن يدعي حق الفتح أو الضم بالقوة أو تبعية دولة أو جزء منها له . وبعد تثبيت الحدود واعتراف المنظمات الدولية بها انتهى الأمر وأصبحت واقعاً[٣٤] . ومما لا شك فيه أن ادعاء العراق لحقوق تاريخية لم يكن دافعاً حقيقياً لغزو الكويت ولكنه كان تبريراً لعملية العدوان . وإذا راجعنا تاريخ النظام العراقي سنجد أن العراق ادعى في بداية غزوه للأراضي الإيرانية الحق التاريخي له في إقليم خوزستان الخاضع للسيادة الإيرانية[٣٥] .

وعلى أية حال، عندما كانت الصراعات بين دول العالم الثالث في الماضي تلعب على إيقاع ثنائية قطبي النظام الدولي السابق، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي، فإن دور الأمم المتحدة في

حسمها كان في كثير من الأحيان عقيماً بسبب حرص كل من القطبين على دعم حليفه والحيلولة دون قيام مجلس الأمن بإصدار قرارات فعالة أو وضعها موضع التنفيذ. وكم شهدت قاعة مجلس الأمن من مناقشات طويلة لمنازعات تاهت فيها الحقيقة وضاعت معها الحقوق. ولكن المستجدات التي طرأت على النظام الدولي بخروج الاتحاد السوفيتي من المنافسة على القمة، أفرزت تداعيات مهمة، فقد تراجع مفهوم الأمن الجماعي للمعسكر الغربي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية، كما أخذت أوربا تطرح إطاراً للأمن بديلاً عن حلف شمال الأطلنطي، وهو مؤتمر الأمن والتعاون الأوربي الذي يضم خمساً وثلاثين دولة أوربية بالإضافة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وكندا والقيادة فيه لأوربا. وإذا كان العالم الغربي قد بدأ يتوجه نحو موقف اختلاف فكري وسياسي بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوربا حول مفهوم الأمن ومعيار القوة، فإن انفجار أزمة الخليج الثانية في أغسطس سنة ١٩٩٠ ـ وكانت أول أزمة دولية تواجه العالم بعد انهيار النظام الدولي القديم ـ قد أوجد مصدر تهديد واحد ومشترك لمصالح الولايات المتحدة وأوربا وساهم في دعم التحالف الغربي الذي أكد بدوره على مفهوم وميثاق القانون الدولي. ولا شك أن تأكيد الغرب على مفهوم القانون الدولي يعد جذوره ومبرراته في الحاجة المتنامية لدى كل الشعوب والأمم إلى إقامة نظام عالمي جديد يضمن الأمن والاستقرار للجميع[٣٦].

كان رد فعل دول العالم على قيام العراق باحتلال دولة الكويت ضرباً من مشاعر الصدمة والاستنكار والقلق الذي عبر عن نفسه في طوفان من بيانات الاستنكار والإدانة التي توالى صدورها من العواصم المختلفة. أما الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا فلم يقتصر رد فعلها على ذلك وإنما امتد إلى اتخاذ الإجراءات ورفع درجات الاستعداد لخيار الحرب منذ الساعات الأولى لانفجار الأزمة. ففي بريطانيا أخذت السيدة مارجريت تاتشر تدق طبول الحرب في كل مكان. أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد حرص الرئيس الأمريكي جورج بوش على أن تمسك حكومته بزمام الأزمة من البداية وتقوم بتعبئة الرأي العام الأمريكي والعالمي في صفها، وهكذا تولت الولايات المتحدة إدارة الأزمة وتوزيع الأدوار فيها، لأنها أصبحت منفردة بالقوة على قمة العالم. ويلاحظ أنها كانت طوال الوقت تؤيد تحركاتها باستخدام مصطلح «النظام العالمي الجديد» الذي يجب أن يفرض أحكامه على الجميع وادعت مسئوليتها عن حماية هذا النظام العالمي الجديد. وبدا وكأن دول العالم تسلم لها بهذه المسئولية، وكانت هذه الحالة فريدة لم تظهر من قبل في أية أزمة دولية سابقة. وكان موقف الاتحاد السوفيتي من الأزمة متفقاً مع جوهر الموقف الأمريكي. فقد صرح الرئيس ميخائيل جورباتشوف «بأن غزو الكويت مخالف لكل الأعراف والمواثيق ويعد عملاً من أعمال العدوان. كما أوضح أن الانسحاب العراقي غير المشروط من الكويت مطلب لا بديل له كمقدمة لحل شامل للأزمة». وكانت موسكو قد سلمت قبل ذلك بالمصالح الحيوية للولايات المتحدة في منطقة الخليج واستعدادها للحرب من أجل تأمين النفط هناك[٣٧].

ومن الجدير بالذكر أن الولايات المتحدة الأمريكية وهي تتولى إدارة الأزمة حرصت على أمرين: الأول: العمل على بناء تحالف دولي ومحاولة تضخيم حجم قواته بحيث لا يقتصر تمثيلها على دول الغرب فحسب بل تمثل دولاً عربية وإسلامية أيضاً، على أن تتولى الولايات المتحدة قيادته وتساهم فيه بالمجهود الرئيسي لاحتواء أطماع النظام العراقي التوسعية وتحرير الكويت.

أما الأمر الثاني، فهو توفير غطاء قانوني لعمل هذا التحالف الدولي عن طريق إصدار مجلس الأمن لمجموعة من القرارات بشكل تدريجي انتهى بتفويض هذا التحالف الحق في استخدام القوة لإقرار الشرعية الدولية.

والمعروف أن عدد دول التحالف بلغ ثمان وعشرين دولة ثم زاد العدد إلى خمس وثلاثين دولة. ولقد تباينت أعداد الجنود والمعدات والتجهيزات المشاركة بها من فرق عسكرية كاملة العتاد والعدة إلى كتائب رمزية، كما شاركت بعض الدول بأسراب طائرات مقاتلة أو قطع بحرية «لإحكام الحصار الاقتصادي البحري» وكاسحات ألغام لتطهير مياه الخليج وتأمين الممرات المائية فيه. وكان من بين الدول المتحالفة إحدى عشرة دولة عربية، وهي التي صوتت ضد الغزو العراقي وأدانته في اجتماع القمة العربية الطارئة التي انعقدت بالقاهرة يوم الجمعة العاشر من أغسطس سنة ١٩٩٠م. كما شاركت في التحالف دول إسلامية غير عربية مثل: تركيا وباكستان وبنجلاديش وأفغانستان والسنغال والنيجر وجيبوتي. وقامت ألمانيا واليابان وكوريا الجنوبية بتقديم دعم مالي لقوات التحالف. أما الولايات المتحدة فقادت التحالف ومعها بريطانيا وبقية دول أوروبا الغربية. وبهذا الحشد الكبير عبر المجتمع الدولي عن رفضه للعدوان وإصراره على ردعه، وكان الرئيس الأمريكي «بوش» صادقاً إلى حد كبير حينما وصف الأزمة بأنها مواجهة بين العراق وكل دول العالم التي تقف ضد العدوان[٣٨].

ومنذ بداية العدوان العراقي على الكويت ومجلس الأمن يصدر القرار تلو القرار حول هذا العدوان وجميعها بلا استثناء تقع تحت الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة الخاص بتوقيع العقوبات واستخدام القوة العسكرية ضد العدوان. وكان مجلس الأمن قد عقد جلسة طارئة في اليوم الأول للغزو العراقي وأصدر القرار رقم (٦٦٠) الذي يدين العدوان ويطالب بالانسحاب الفوري للقوات العراقية من الأراضي الكويتية دون قيد أو شرط مع عودة الشرعية لدولة الكويت[٣٩]. ورد العراق برفض القرار بزعم أن العمل العسكري العراقي أمر داخلي. وفي السادس من أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الثاني في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦١) والذي نص على فرض عقوبات اقتصادية شاملة على العراق[٤٠]. وقد صدر هذا القرار بموافقة ثلاث عشرة دولة وامتناع كوبا واليمن عن التصويت، وكانت المادة الثالثة من هذا القرار تستهدف وقف صادرات النفط من العراق والكويت المحتلة لحرمان العراق من عوائده وخنقه

لإرغامه على الانسحاب من الكويت. وفي التاسع من أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الثالث في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦٢) باعتبار قرار العراق ضم الكويت باطلاً ولاغياً، وفيه يطلب المجلس من جميع الدول والمنظمات الدولية والوكالات المتخصصة عدم الاعتراف بذلك الضم[٤١]. كما أكد المجلس تصميمه على إنهاء الاحتلال العراقي واستعادة سيادة الكويت واستقلالها وسلامتها الإقليمية. وفي يوم ١٩ أغسطس أصدر مجلس الأمن قراره الرابع في الأزمة وهو القرار رقم (٦٦٤) وفيه يطالب العراق بالسماح للرعايا الأجانب في الكويت والعراق بمغادرتها فوراً. وحذر من قيام السلطات العراقية بأي إجراء يمثل تهديداً لسلامة وأمن هؤلاء الرعايا الذين احتجزهم العراق كرهائن، كما أكد مرة أخرى على قراره ببطلان ضم العراق للكويت[٤٢]. وفي يوم ٢٥ من أغسطس، أصدر مجلس الأمن قراره الخامس وهو القرار رقم (٦٦٥) الخاص بفرض الحصار البحري. وينص القرار على السماح باستخدام قوة بحرية محدودة في الخليج لضمان الالتزام بالعقوبات الاقتصادية المفروضة على العراق. ويتضمن ذلك تفتيش السفن للتأكد من حمولاتها والتحقق من وجهاتها[٤٣]. وفي يوم ١٣ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره السادس، وهو القرار رقم (٦٦٦) بخصوص الظروف التي قد تنشأ ويتعين في ظلها تزويد المدنيين في الكويت أو العراق بالمواد الغذائية من أجل تخفيف المعاناة البشرية، وينص القرار على قيام اللجنة التابعة للمجلس (والتي تشكلت وفقاً لقراره السابق رقم (٦٦١) الخاص بالعقوبات الاقتصادية) بمتابعة الأوضاع الداخلية في الكويت والعراق ومدى توفر الأغذية فيهما وما إذا كانت هناك ظروف إنسانية قد نشأت بحيث تستوجب التدخل لتخفيف معاناة المدنيين، على أن يتم توفير المواد الغذائية وتوزيعها من خلال الأمم المتحدة بالتعاون مع اللجنة الدولية للصليب الأحمر[٤٤]. وفي يوم ١٦ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره السابع، وهو القرار رقم (٦٦٧) رداً على قرار العراق بإغلاق البعثات الدبلوماسية والقنصلية في الكويت وسحب حصانة وامتيازات أفرادها واعتدائه عليهم. وينص القرار على إدانة الأعمال العدوانية التي ارتكبتها السلطات العراقية ضد المقار الدبلوماسية وموظفيها في الكويت بما فيها اختطاف الرعايا الأجانب المتواجدين في تلك الأماكن. كما يطالب القرار بالإفراج الفوري عن هؤلاء الرعايا وعن جميع الرعايا المذكورين في القرار السابق رقم (٦٦٤). وهدد القرار باتخاذ إجراءات عقابية أخرى رداً على انتهاك العراق لميثاق وقرارات الأمم المتحدة والقانون الدولي[٤٥]. وفي يوم ٢٤ من سبتمبر، أصدر مجلس الأمن قراره الثامن، رقم (٦٦٩) بخصوص الدول التي تضررت اقتصادياً من الحظر الاقتصادي المفروض على العراق والكويت. وينص القرار على قيام اللجنة التي شكلها المجلس بدراسة طلبات المساعدة التي تقدمت بها الدول المتضررة من الحظر التجاري، وذلك في إطار أحكام المادة (٥٠) من ميثاق الأمم المتحدة، على أن تتقدم اللجنة بتوصياتها إلى رئيس مجلس الأمن لاتخاذ الإجراء الملائم بشأنها[٤٦] وفي يوم ٢٥ من سبتمبر أصدر مجلس الأمن قراره التاسع، رقم (٦٧٠) بالموافقة على فرض حصار جوي شامل على العراق في

تصعيد جديد للعقوبات الدولية. وقد أصدر المجلس قراره بأغلبية أربعة عشر صوتاً مقابل اعتراض صوت واحد هو كوبا وذلك في جلسته التي عقدها على مستوى وزراء خارجية الدول الأعضاء في المجلس. وينص القرار على حظر مختلف الرحلات الجوية من وإلى العراق والكويت المحتلة. ويطالب القرار مختلف الدول الأعضاء في الأمم المتحدة بحظر مختلف رحلاتها الجوية لأي غرض إلى هاتين الدولتين، كما يطالبها بإغلاق فضائها الجوي أمام الطيران العراقي من أي نوع ولأي سبب[٤٧]. وفي يوم ٢٩ من أكتوبر أصدر مجلس الأمن قراره العاشر، رقم (٦٧٤)، بأغلبية ثلاثة عشر صوتاً وامتناع كوبا واليمن عن التصويت. وينص القرار على مطالبة السلطات العراقية بأن تكف عن إساءة معاملة الكويتيين، وإطلاق سراح جميع الرهائن والسماح بمغادرة الكويت والعراق لمن يرغب في ذلك من رعايا الدول الأخرى بما فيهم أعضاء البعثات الدبلوماسية. وحمل القرار العراق المسئولية الكاملة عن الخسائر الاقتصادية والمالية وانتهاكات حقوق الإنسان. ودعا القرار دول العالم إلى جمع وتقديم المعلومات الموثقة عن أية خسائر أو أضرار أو إصابات لحقت بأفراد أو شركات تابعة لدول أخرى، ونشأت عن غزو العراق واحتلاله غير المشروع للكويت بغرض وضع ما يتقرر من ترتيبات متعلقة بجبر الضرر أو التعويض المالي وفقاً للقانون الدولي[٤٨]. وفي ٢٨ من نوفمبر أصدر مجلس الأمن قراره الحادي عشر رقم (٦٧٧) رداً على محاولات العراق توطين مواطنين عراقيين محل الكويتيين. وينص القرار على إدانة محاولات العراق لتغيير التكوين الديمغرافي لسكان الكويت وإعدام السجلات المدنية الأصلية. كما يكلف القرار الأمين العام للأمم المتحدة الاحتفاظ بنسخة مهرية من سجل سكان الكويت بعد المصادقة على صحتها من قبل الحكومة الشرعية للكويت وتشمل تسجيل السكان حتى أول أغسطس سنة ١٩٩٠م[٤٩]. وأخيراً وفي يوم ٢٩ من نوفمبر سنة ١٩٩٠م، أصدر مجلس الأمن قراره الثاني عشر رقم (٦٧٨)، الذي يبيح استخدام كل الوسائل الضرورية لضمان الالتزام بالقرارات السابقة. وجاء صدوره بأغلبية اثنى عشر صوتاً مقابل اعتراض عضوين هما كوبا واليمن وامتناع الصين عن التصويت، وينص القرار على منح العراق مهلة ١٥ يناير سنة ١٩٩١م ليسحب قواته من الكويت، فإذا لم يمتثل لذلك ويلتزم بالقرارات السابقة قبل الموعد المحدد فإن القرار يخول التحالف الدولي، المتعاون مع حكومة الكويت الشرعية، الحق في استخدام كل الوسائل الضرورية «بما في ذلك استخدام القوة العسكرية» لتنفيذ القرار (٦٦٠) وبقية القرارات المتصلة به وذلك لحفظ السلام والأمن في المنطقة. كما يطلب القرار من جميع الدول أن تقدم الدعم المناسب للأعمال التي يمكن القيام بها لتنفيذ ذلك[٥٠].

كان القرار الأخير من أخطر القرارات في تاريخ الأمم المتحدة وأثار جدلاً في المحافل القانونية. وكان رأي بعض المتخصصين في القانون الدولي أن مواد الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة تخول مجلس الأمن الحق في استعمال القوة المسلحة تحت قيادة الأمم المتحدة

وأعلامها الزرقاء، بيد أن المجلس لا يملك حقاً يبيح له تفويض بعض أعضاء الأمم المتحدة في استخدام القوة المسلحة على مسئوليتهم لأن ذلك يتضمن تخلياً من المجلس عن مسئوليته التي يلقيها عليه الميثاق. فتحقيق السلم والأمن الدوليين اختصاص أصيل لمجلس الأمن، ولقد اعترف السكرتير العام للأمم المتحدة «بيريز دي كويلار» Perez de Cuellar بأن الظروف التي كانت قائمة وطبيعة الحشد العسكري وبحساب التكاليف التي كانت مطلوبة فإن مثل هذا الوضع لم يكن ممكناً تجنبه، بمعنى أن الضرورات هي التي فرضت هذا الوضع وهذا صحيح(٥١). وعلى الرغم من كل الجدل القانوني حول هذه المسألة، فإن القرار في حد ذاته أعطى قوات التحالف مظلة من الشرعية الدولية لردع العدوان العراقي وتحرير الكويت في عملية عسكرية واسعة النطاق وباهظة التكاليف وتجاوزت الإمكانيات التقليدية للمنظمة الدولية.

وهكذا كانت قرارات مجلس الأمن متتابعة تشكل موسوعة قرارات غير مسبوقة في تاريخ المنظمة الدولية وكلها تدين العراق أو تحاصره على ما ارتكبه من جريمة دولية وتحد لإرادة المجتمع الدولي. لقد كان هناك تناسق وتناغم بين الدول الخمس الكبرى صاحبة العضوية الدائمة في مجلس الأمن في موقفها من العدوان الغاشم وتصميمها على رده(٥٢). وكانت هذه الظاهرة جديدة على المنظمة الدولية وتشير إلى تفاعل الحقوق الوطنية المشروعة مع المصالح الدولية في إطار النظام العالمي الجديد.

العاصفة وتحرير الكويت

رفض العراق قرارات مجلس الأمن الدولي الواحد بعد الآخر، كما رفض الاستجابة لكل جهود الوساطة الدولية ومضى في عناده وتحديه السافر للمجتمع الدولي دون أن يراجع نفسه في منتصف الطريق حتى تجاوز نقطة اللاعودة ولم يعد هناك سوى خيار الحرب. وأخذت وكالات الأنباء العالمية تتنافس في بيان حجم الحشود العراقية على الجبهة وتبالغ في تقدير وسائل القوة والأسلحة غير التقليدية التي يملكها الجيش العراقي لإقناع الرأي العام العالمي بالخطر الذي يتهدد السلام والأمن الدوليين من ناحية، ولتبرير كثافة الحشد العسكري لقوات التحالف الدولي وتكاليفه الباهظة من ناحية أخرى(٥٣). ولم يدرك النظام العراقي المغامر أن العدوان الذي مارسه وما أعقبه من تداعيات قد خلقت أوضاعاً معقدة وخطيرة لم يكن من السهل تصحيحها بالمساومات أو المفاوضات أو بوعود الانسحاب والعودة إلى ما كانت عليه الأحوال قبل الثاني من أغسطس سنة ١٩٩٠م. فبالإضافة إلى ما أصاب دولة الكويت من اغتيال لوجودها ونهب وقتل وتشريد أسر لأبنائها، فإن توازن القوى الإقليمي قد اختل وأصبح العراق مركز قوة ومصدر ابتزاز وتهديد دائم لأمن واستقرار منطقة بأسرها غنية بإنتاج النفط. وفي ضوء

تداعيات الاحتلال العراقي لم يعد الانسحاب من الكويت كافياً بل أصبح نزع وسائل القوة العسكرية العراقية التي تلقي بظلها على جيرانه في المنطقة مطلباً حتمياً.

على أية حال، عندما صدر القرار الأمريكي في مطلع الثمانينات بإنشاء قوة تدخل سريع أمريكية تتمركز في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها وتكون على أهبة الاستعداد لكي تنقل جواً أو بحراً إلى منطقة الخليج عند حدوث أي طارىء. فإن العدو المحتمل في ذلك الوقت كان الاتحاد السوفيتي أو إيران. وأطلقت وزارة الدفاع الأمريكية على قيادة هذه القوة قيادة المنطقة المركزية، وكان مقرها في ولاية فلوريدا. وكان المجموع الكلي لأفراد القوات المخصصة لها يتجاوز الربع مليون جندي موزعين على وحدات تابعة للجيش الثالث الأمريكي، والقوات البحرية وتضم ثلاث حاملات طائرات، وقوات مشاة الأسطول «المارينز»، والقوة الجوية السابعة بأسرابها المختلفة. ويعد «واينبرجر» ـ وزير الدفاع في إدارة الرئيس السابق رونالد ريجان ـ هو العقل المفكر وراء إنشاء هذه القيادة وإعدادها للمهمة التي أنشئت من أجلها[٥٤]. وعاصر الجنرال نورمان شوارتزكوف Norman Schwarzkopf نشأة هذه المنطقة المركزية ثم تولى مسئولية قيادتها قبيل انفجار أزمة الخليج الثانية. والمعروف أن القيادة المركزية وضعت منذ نشأتها عدة خطط لعمليات عسكرية للتدخل في منطقة الخليج لحماية المصالح الأمريكية، وكان من بينها خطة العملية التي أصبحت تحمل رقم ١٠٠٢ ـ ٩٠ والتي استهدفت إحباط وردع عدوان واسع النطاق في منطقة الخليج. كانت هذه الخطة تمثل خياراً عسكرياً فعالاً بعناصر قوة متنوعة وكبيرة العدد وجيدة التسليح وعالية التدريب. وكانت الإدارة الأمريكية قد لاحظت أن غزو الكويت تم باستخدام أكثر من ١٠٠ ألف جندي عراقي، أي بأكثر مما كان يحتاجه الغزو، كما جرى إعادة تزويد تلك القوات وتنظيمها على امتداد مسافة لا تبعد أكثر من عشرة أميال من حدود المملكة العربية السعودية، وأن بوسعها مواصلة المسيرة واقتحام الدفاعات السعودية[٥٥]. ولهذه الأسباب خصصت القيادة المركزية ـ مبدئياً ـ حوالي أربع فرق لهذه الخطة من بينها ثلاث فرق محمولة جواً وفرقة مشاة ميكانيكية ولواء مدرع، كما خصصت القيادة ثلاث حاملات طائرات ومجموعات اقتحام برمائية فضلاً عن قوة جوية تضم حوالي ٧٠٠ طائرة. وكان عدد القوات المشاركة في هذه الخطة يتراوح ما بين ١٠٠ ألف و ٢٠٠ ألف جندي. وبعد أن تأكدت نوايا العراق التوسعية وفي ضوء عجز العمل العربي عن رد العدوان وافقت المملكة العربية السعودية على استقبال حشود قوات التحالف في أراضيها وقواعدها الجوية الرئيسية في الظهران وحفر الباطن. وجاء هذا القرار بعد دراسة دقيقة للموقف وتقييم صحيح للظرف التاريخي.

وكان هيكل خطة العملية رقم ١٠٠٢ ـ ٩٠ في صورته الأولية ينقسم إلى ثلاث مراحل: المرحلة الأولى وتستهدف بناء خط دفاعي لردع القوات العراقية عن أي تفكير في غزو السعودية

أو دول الخليج الأخرى. أما المرحلة الثانية فتتضمن تطوير القوات المحتشدة ـ بعد زيادة أعدادها واكتمال تجهيزاتها ـ من الدفاع إلى الهجوم من أجل تحرير الكويت كهدف محدد. وتتمثل المرحلة الثالثة في ضرب العراق لتدمير وسائل القوة العسكرية التي يمتلكها. وعلى الرغم من وضوح العناصر الرئيسية للخطة، فإن تفاصيلها وترتيب جزئياتها كانت عرضة للتعديل في ضوء التطورات السياسية والمستجدات التي تطرأ على عمليات الحشد والتجهيز من جانب قوات التحالف بالإضافة إلى ماستأتي به عمليات الرصد والاستطلاع من معلومات عن طبيعة الحشود العراقية وكثافتها ومواقعها وتسليحها.

على أية حال، عرفت المرحلة الأولى من الخطة والخاصة ببناء خط دفاعي في المملكة العربية السعودية باسم عملية «درع الصحراء». وعندما بدأت طلائع القوات الأمريكية في الرحيل إلى الجبهة، فإن الرئيس الأمريكي خرج إلى الأمة يوم الأربعاء ٨ من أغسطس ليعلن عن بدء عملية درع الصحراء، حيث أعلن أن المهمة المسندة إلى القوات الأمريكية دفاعية تماماً فهذه القوات مكلفة بالدفاع عن المملكة العربية السعودية وبقية دول الخليج. وحدد الرئيس الأمريكي أربعة مبادىء تحكم الموقف الأمريكي من الأزمة وهي: الانسحاب الفوري وغير المشروط للقوات العراقية وعودة الحكومة الشرعية في الكويت إلى السلطة وضمان أمن واستقرار منطقة الخليج وحماية أرواح الأمريكيين في العراق والكويت[٥٦]. وبدأت في اليوم نفسه أكبر عملية نقل عسكري في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية كما تعد أسرع عملية نقل للعتاد والجند في التاريخ. وكانت الجسور الجوية والبحرية في اتجاه المملكة العربية السعودية مزدحمة بشكل غير مسبوق بقوات الحشد، إذ كانت طائرة عملاقة من طراز (سي ١٤١) تهبط كل خمس دقائق في القواعد العسكرية حاملة الرجال والعتاد، كما كانت السفن الحربية تعبر قناة السويس حاملة مئات الأطنان من المعدات العسكرية الثقيلة ومن بينها قوارب الإنزال وطائرات الهليكوبتر والمدرعات وقطع المدفعية. وكانت القيادة المركزية الأمريكية في سباق مع الزمن وهي تحاول وضع حجم كاف من القوات في الجبهة بأسرع ما يمكن لإحباط احتمالات قيام العراق بعملية عسكرية واسعة ضد السعودية قبل أن يكتمل بناء الخط الدفاعي بها[٥٧]. وكانت تلك الفترة بالنسبة للقيادة المركزية فترة قلق خطيرة استمرت طوال شهر أغسطس. وإذا كانت البيانات الرسمية أعطت انطباعاً بأن عملية درع الصحراء تسير على ما يرام، فالحقيقة أنها لم تدر بالكفاءة النموذجية وخاصة في الأيام الأولى. لقد أدت السرعة وعدم استكمال تجهيزات غرفة عمليات القيادة المركزية الأمريكية في الرياض إلى وقوع بعض الأخطاء وضياع الكثير من الوقت في الأسابيع الأولى لنشر القوات الأمريكية.

فكثير من طائرات الشحن كانت تهبط في مطارات لا ينتظرها فيها أحد، وبعض السفن كانت تخطىء الموانىء. وبينما كانت الدبابات وقطع المدفعية ترسل إلى مواقع معينة، فإن ذخائرها كانت

تتجه إلى أماكن أخرى بعيدة. وفي كثير من الأحوال كانت طائرات الشحن تستدعى على عجل لتصحيح هذه الأخطاء[٥٨]. وبالإضافة إلى ذلك كانت هناك مشاكل خاصة بالقيادة والسيطرة على العمليات بين الجنرال شوارزكوبف وبين الفريق خالد بن سلطان قائد القوات السعودية وقد جرى حلها أيضاً بتقسيم الاختصاصات بين الرجلين بحيث تكون القيادة العليا للأمير خالد إذا كانت هناك عمليات قتالية داخل الأراضي السعودية، وفي مقابل ذلك تكون القيادة العليا للجنرال شوارزكوبف إذا كانت العمليات القتالية خارج الأراضي السعودية[٥٩].

وفي يوم ١٢ من سبتمبر أعلن وزير الدفاع الأمريكي أن عدد القوات الأمريكية في منطقة الخليج بلغ أكثر من ١٠٠ ألف جندي وأن الحشد سيستمر حتى يصل حجم هذه القوات إلى ربع مليون جندي. وفي نهاية شهر أكتوبر اكتمل انتشار القوات الأمريكية المخصصة لعملية درع الصحراء، ولهذا طلب وزير الدفاع عقد اجتماع مع الرئيس لتحديد مهام المرحلة التالية. وانعقد مجلس الأمن القومي يوم ٣٠ أكتوبر في البيت الأبيض وحضره الرئيس بوش وأركان إدارته: وزير الخارجية بيكر، ووزير الدفاع تشيني، ومستشار الأمن القومي سكاو كروفت ومعهم رئيس هيئة الأركان الجنرال كولين باول. وفي هذا الاجتماع أعلن رئيس الأركان أن خط الدفاع عن المملكة العربية السعودية قد اكتمل بتمام انتشار القوات الأمريكية المخصصة له وأن الأمور وصلت إلى منعطف الطريق وطلب من الرئيس تحديد القرار السياسي والهدف من العمليات التالية. وبعد مناقشة مستفيضة أعلن الرئيس الأمريكي جورج بوش قراره بدخول الحرب مع العراق، وهنا حدد رئيس الأركان مطالب الجنرال شوارزكوبف وهيئة الأركان في حالة خيار الحرب على النحو التالي:[٦٠]

- إعلان التعبئة الجزئية باستدعاء الاحتياط.
- مضاعفة القوات الأمريكية بإرسال أكثر من مائتي ألف جندي إضافية على أن يكون من بينها مجموعة الجيش السابع التي تضم ثلاث فرق مدرعة متمركزة في أوربا. وكان الغرض من ذلك استخدام أسرع الدبابات الأمريكية في شن هجمات على جناحي القوات العراقية.
- إرسال ثلاث حاملات طائرات أخرى تحمل ٢٠٠ طائرة.
- إرسال ٣٠٠ طائرة قاذفة ومقاتلة بعضها من طراز «ستيلث» المعروفة بطائرات «الشبح»، وبذلك يصل حجم القوة الجوية الأمريكية الضاربة في منطقة الخليج ألف طائرة.
- فترة ثلاثة أشهر من الوقت قبل بدء الحرب البرية كي يتم نقل هذه القوات الإضافية ومعداتها بشكل منظم ودقيق.
- التوصية بزيادة القوات العربية المشاركة في التحالف لتحرير مدينة الكويت. وقد شاركت مصر بالفرقة الرابعة المدرعة إضافة إلى الفرقة الثالثة مشاة ميكانيكي وبلغ عدد القوات المصرية

٢٤ ألف جندي في المملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى ستة آلاف آخرين في أماكن أخرى بالخليج. أما سوريا فقد شاركت بفرقة مدرعة تضم ١٠ آلاف جندي.

على أية حال، استجاب الرئيس الأمريكي لمطالب العسكريين، وعلى أثر الاجتماع وفي اليوم التالي ٣١ أكتوبر أعطى موافقته النهائية[٦١] وكان رأي الرئيس الأمريكي أن التفوق العسكري الأمريكي يجب أن يكون كبيراً وحاسماً من اللحظة الأولى للحرب حتى تتجنب القوات الأمريكية وقوع خسائر كبيرة في صفوفها. وكان مستشار الأمن القومي قد أشار من قبل على الرئيس بوش أنه إذا نشب نزاع مسلح فينبغي الضرب بقوة والانتهاء بسرعة دون السعي إلى القضاء على العراق[٦٢]. أما بالنسبة للمطلب الخاص بإعلان التعبئة الجزئية باستدعاء ضباط الاحتياط فترجع فكرتها إلى رئيس هيئة الأركان الجنرال كولين باول. وكان يرى أنه مادامت الحرب ضرورية من وجهة نظر القيادة السياسية فيجب أن يتم ذلك وفق الدستور وبتأييد واضح من الكونجرس والرأي العام. وكان واضحاً أن المؤسسة العسكرية الأمريكية قد استوعبت أخطاء تجربة فيتنام[٦٣].

وبالإضافة إلى ذلك أصر الرئيس بوش على ضرورة الحصول على تفويض من الأمم المتحدة يعطي الولايات المتحدة وحلفاءها حق استعمال القوة لإجبار العراق على الانسحاب من الكويت[٦٤]. وتقرر أن يقوم وزير الخارجية بيكر بجولة في البلدان المتحالفة لإقناعها بفكرة إصدار قرار من مجلس الأمن بالتصريح باستخدام القوة، وأسفر الجهد الدبلوماسي المكثف عن صدور قرار مجلس الأمن رقم (٦٧٨) يوم ٢٩ نوفمبر كما سبقت الإشارة.

وكانت خطة العمليات المعدلة التي اقترحها الجنرال شوارتزكوبف تحقيقاً للهدف الاستراتيجي تتألف من أربع مراحل، ثلاث منها تقوم بتنفيذها القوة الجوية ابتداء من منتصف يناير ١٩٩١م، أما المرحلة الرابعة فتتمثل في هجوم بري كثيف يبدأ في الأسبوع الأخير من شهر فبراير. وجرى تصور خطة العمليات على النحو التالي:

المرحلة الأولى: هجوم جوي شامل على مراكز قيادات الجيش العراقي وطرق مواصلاته، وهدفه قطع قيادة القوات العراقية في بغداد عن مسرح العمليات في جنوب العراق. ويضاف إلى هذا الهدف مهام تدمير مصانع الأسلحة التقليدية، والأسلحة الكيماوية والمعامل البيولوجية والمنشآت النووية، وكذلك القضاء على السلاح الجوي العراقي أو شل فاعليته.

المرحلة الثانية: هجوم جوي شامل على المخازن ووسائل النقل، هدفه قطع القوات العراقية في مسرح العمليات عن قواعد ومصادر تموينها داخل العراق نفسه.

المرحلة الثالثة: هجوم جوي شامل على القوات البرية العراقية، وخاصة فرق الحرس الجمهوري وهدفه تدمير القوة الضاربة للجيش العراقي.

المرحلة الرابعة: هجوم بري كثيف وسريع داخل الأراضي العراقية يقوم بحركة التفاف واسعة حول مواقع الجيش العراقي بهدف حصار معظم الفرق العسكرية في الكويت وجنوب العراق وتقدر بحوالي ٤٠ فرقة والقضاء عليها[٦٥]. وتركت الخطة للقوات العربية الخاصة بدول مجلس التعاون الخليجي فضلاً عن القوات المصرية والسورية مهمة اقتحام حدود الكويت مع السعودية لتحرير مدينة الكويت بالاشتراك مع وحدات من مشاة البحرية الأمريكية.

وأطلقت هيئة الأركان الأمريكية على هذه المراحل المعدلة لعمليات الخطة رقم (١٠٠٢ ـ ٩٠) اسم عاصفة الصحراء. ويتضح من هذه الخطة أن المراحل الثلاث الأولى هي حرب جوية بالكامل وكان التقدير أن تستمر ما بين أربعين وخمسة وأربعين يوماً ويعد عنصر المخاطرة فيها محدوداً. أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة الحرب البرية وهي بالتأكيد تحتمل عنصر مخاطرة. كما يتضح من خطة عمليات عاصفة الصحراء أن الهدف الاستراتيجي لم يعد تحرير الكويت فقط بل تجاوز ذلك إلى إزالة خطر القوة العسكرية العراقية من منطقة الخليج. وبتصديق الرئيس الأمريكي على الخطة أصبح كل شيء يسير في اتجاه ساعة الصفر رغم المبادرات التي طرحت على الساحة من حين إلى آخر.

وعلى الرغم من أن العراق كان معزولاً ومحاطاً على كل الجبهات بحصار من العداء، فإن الرئيس العراقي أخذ يماطل ويناور رافضاً الانصياع لقرارات الأمم المتحدة حتى انتهت المهلة التي حددها مجلس الأمن في ١٥ يناير سنة ١٩٩١. وكما أخطأ العراق بغزوه دولة الكويت، فإن مسلسل أخطاء حساباته استمر في كل الاتجاهات. كان أفدح أخطاء النظام العراقي أنه أساء قراءة عزم المجتمع الدولي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يدرك أن هدف الحرب لم يعد تحرير الكويت فقط وإنما أصبح يتجاوز ذلك إلى تدمير قوة العراق وآلة حربه.

واستغرق الرئيس العراقي في أوهامه وغاب عن زمانه وحقائق عصره وتناسى أن العراق مهما امتلك من قوة ضاربة وعتاد وتجهيزات وأسلحة غير تقليدية، فإنه يظل دولة من دول العالم الثالث. وغاب عن القيادة العراقية إدراك حجم التطور الذي أصاب تكنولوجيا الأسلحة التقليدية وذخائرها في دول الغرب المتقدمة، فتلك الأسلحة أصبحت لها كثافة نيران ودقة ومرونة في تتبع الهدف غير مسبوقة. وإذا كان العراق يعول على أسلحته الكيميائية، فإن تحذير الولايات المتحدة له بعدم استعمال أسلحة كيميائية وإلا كان الرد من نفس النوع غير التقليدي دفعه إلى الإحجام عن استخدامها[٦٦]. وكان الرئيس العراقي الذي ارتكب جريمة غزو الكويت وفجر أزمة الخليج الثانية، بغير علم عسكري حقيقي، وكان من أخطاء حساباته أنه قاس عمليات الحرب المرتقبة بمعيار حرب يونيو سنة ١٩٦٧ تارة وبمعيار حرب فيتنام تارة أخرى، وكان القياس في الحالتين اجتهادا بغير علم وخطأ فادحا لاختلاف المكان والزمان فضلاً عن اختلاف القضية. وهكذا لم يتبين النظام العراقي أن الحرب التي توشك أن تشتعل ضده قد تغيرت طبيعتها كما أنها حرب عادلة لأنها تدعم قضية عادلة.

على أية حال، في حوالي الساعة الثالثة من فجر الخميس ١٧ يناير سنة ١٩٩١ التي توافق الساعة السابعة من مساء الأربعاء بتوقيت واشنطن بدأت قوات التحالف الدولي عملية عاصفة الصحراء بانطلاق عشرات الصواريخ المواجهة من طراز «توما هوك» كروز من السفن الحربية المرابطة في الخليج والبحر الأحمر، ثم أعقبها هجوم جوي كثيف في ثلاث موجات نفذته مئات القاذفات المقاتلة الأمريكية والبريطانية والفرنسية فضلاً عن أسراب السلاح الجوي الملكي السعودي . وشاركت في هذا الهجوم مقاتلات كويتية وخليجية أخرى . وتضمنت المرحلة الثانية من الغارات الجوية الهجوم بطائرات (ب٥٢) الرهيبة . وكانت هذه القاذفات العملاقة تقلع من جزيرة دييجو جارسيا في قلب المحيط الهندي وبعد أن تحلق آلافاً من الكيلو مترات تنشر بساطاً حقيقياً من القنابل على الأهداف المعادية في مسرح العمليات[٦٧] . ولم يكن الطيران العراقي ولا وسائل الدفاع الجوي على استعداد لحرب جوية بهذه الكثافة في قوة النيران وقوة التكنولوجيا .

وحاول النظام العراقي توسيع رقعة المعركة بحيث تدخل الجماهير العربية كطرف رئيسي فيها، وذلك بضرب أهداف في إسرائيل إلى جانب ضرب منشآت النفط في الخليج بواسطة صواريخ سكود. ويبدو أن النظام العراقي كان يتصور أن توجيه صواريخ سكود إلى أهداف في إسرائيل سوف يستدعي تدخلاً عسكرياً إسرائيلياً مباشراً في المعركة الأمر الذي قد يعبىء الجماهير العربية للمطالبة بوقف الحرب وهو أمر يثير مخاطر تفكك التحالف وقيام بلدان عربية بالانسحاب منه . وعلى الرغم من قيام العراق بإطلاق ٣٩ صاروخاً من طراز سكود إلى أهداف في إسرائيل و ٣٦ صاروخاً من الطراز نفسه إلى المملكة العربية السعودية . فإن المناورة العراقية باءت بالفشل لأن القوات الأمريكية كانت مستعدة بالصواريخ المضادة للصواريخ من طراز باتريوت، التي استطاعت إسقاط ٤٥ صاروخاً منها قبل بلوغ أهدافها في السعودية وإسرائيل وساهم ذلك في تقليل حجم الخسائر. وبالإضافة إلى ذلك نجحت الإدارة الأمريكية في الضغط على إسرائيل كي تمارس ضبط النفس ولا ترد على الاستفزاز العراقي وكانت هذه هي المرة الأولى التي لاترد فيها دولة إسرائيل على عدوان تتعرض له[٦٨] .

وبعد أسبوع من الحرب الجوية بدأ العراق في نسف وتدمير المنشآت النفطية الكويتية وضخ كميات هائلة من النفط في مياه الخليج من محطة الضخ بميناء الأحمدي . وترتب على هذه الجريمة تكون بقعة نفطية في مياه الخليج بلغ طولها ١٦ كيلو متراً وعرضها أكثر من ثلاثة كيلو مترات أخذت تتجه جنوبياً . وهدد اتساع هذه البقعة النفطية بحدوث كارثة بيئية كبرى . واضطرت الطائرات الأمريكية من طراز (اف ١١١) إلى قصف تجهيزات النفط في الكويت بقنابل خاصة موجهة بالليزر ونجحت العملية في إيقاف تسرب النفط بعد أن أحدث تلوثاً هائلاً في مياه الخليج[٦٩] .

استمرت عاصفة النيران التي تطلقها طائرات التحالف كل يوم وليلة ولمدة ثمانية وثلاثين يوماً، قامت فيها أسلحة الجو الأمريكية الثلاثة «السلاح الجوي الرئيسي ـ السلاح الجوي للأسطول ـ والسلاح الجوي لقوات البحرية» بالجزء الأكبر من القصف الجوي وبنسبة ٨٤٪ بينما كانت مشاركة الطائرات البريطانية والفرنسية وطائرات دول مجلس التعاون الخليجي بنسبة ١٦٪ من حجم الغارات الجوية. وكانت الأهداف الاستراتيجية التي استهدفتها الغارات الجوية العنيفة على العراق قد شملت:

مطاردة القيادة السياسية ـ شل تفكير القيادة العسكرية ـ ضرب نظم القيادة والسيطرة والمواصلات وأنظمة الدفاع الجوي والمطارات، والمنشآت النووية والبيولوجية والكيميائية، ومحطات توليد الكهرباء وخزانات المياه والمنشآت النفطية، ومنصات إطلاق صواريخ سكود ومواقع تخزينها فضلاً عن الصناعات العسكرية ومستودعات الذخيرة. كما جرى قصف مركز وعنيف لمواقع فرق الحرس الجمهوري في جنوب العراق[٧٠].

وفي يوم الخميس ٣١ من يناير سنة ١٩٩١م حاولت القيادة العراقية استطلاع مواقع واستعدادات قوات التحالف بالجبهة، فقامت قوات عراقية تدعمها مدرعات باختراق خط التماس ومهاجمة مدينة الخفجي السعودية الحدودية والتي هجرها سكانها عند بدء العمليات الحربية الجوية. وعلى الفور تصدت للقوات المهاجمة وحدات من الحرس الوطني السعودي وعاونتها وحدات من دول مجلس التعاون الخليجي. وبعد قصف جوي عنيف ومعركة برية ضارية استمرت ثلاثين ساعة بلا توقف، تم هزيمة القوات العراقية وتدمير عتادها وتحرير مدينة الخفجي[٧١].

واستمر القصف الجوي العنيف، وقبل أن تبدأ المعارك البرية كان الضرب الجوي قد نزل بحجم الإمداد العراقي لقوات الجبهة بنسبة ٩٠٪، كما فقدت القيادة العراقية شبكات اتصالها مع الجبهة وأصبحت القوات العراقية معزولة عن قيادتها بالكامل وسادت خطوطها حالة فوضى عارمة. وهنا أقدمت القوات العراقية في الكويت على ارتكاب جريمة بشعة جديدة عندما قامت بتفجير عدد (٧٥٧) بئراً من الآبار المنتجة للنفط وذلك خلال الفترة من ١٧ ـ ٢٢ من فبراير سنة ١٩٩١. واتبع العراقيون طريقة بشعة في تفجير الآبار بأن قاموا بتلغيمها بطريقة تفجير كامل الشحنة إلى أسفل وذلك ليتحقق تدمير البئر بكامله. وترتب على هذه الجريمة اشتعال النار في عدد (٦٠٩) آبار وتدفق النفط من عدد (٤٨) بئراً، والخريب عدد (١٠٠) تماماً. وامتدت عمليات التفجير إلى خزانات النفط في مراكز التجمع والمصافي والمنشآت النفطية ولقد غطت الكارثة البيئية الجديدة العديد من المجالات التي لها اتصال مباشر بمقومات المحيط البيئي والتي من أهمها تلوث التربة والهواء والماء ونشاط الإنسان وحركة الحيوانات ونمو النبات[٧٢].

وبدأت الحرب البرية في حوالي الساعة الرابعة من فجر يوم الأحد ٢٤ فبراير سنة ١٩٩١م التي توافق الساعة الثامنة من مساء يوم السبت بتوقيت واشنطن. ويمكن تلخيص خطة العمليات البرية على النحو التالي :ـ

أولاً: عزل القوات العراقية في الكويت وحصارها بقطع طريق انسحابها شمالاً إلى العراق. وجرى تحقيق هذا الهدف باستخدام ثلاث فرق ونصف من قوات القيادة المركزية الأمريكية وهي الفرقة (٨٢) المحمولة جواً والفرقة (١٠١) المحمولة جواً والفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي واللواء السادس المدرع المنقول جواً، فضلاً عن وحدات فرنسية من القوات الخاصة. وكانت هذه القوات قد بدأت بعد قليل من بدء الغارات الجوية في ١٧ يناير التحرك بعتادها من منطقة حفر الباطن نحو الغرب واتسمت العملية بالسرية البالغة. واستلزم الأمر خمسة عشر يوماً لكي تعبر هذه القوات مسافة الخمسمائة ميل التي تفصلها عن مواقعها الجديدة بالقرب من القطاع الأوسط من الحدود السعودية العراقية إلى الغرب من المنطقة المحايدة. وقبل بدء الحرب البرية بعدة ساعات قام أسطول ضخم من طائرات الهليكوبتر الهجومية بالاتجاه نحو الشمال الشرقي حيث قام بإبرار آلاف الجنود الأمريكيين من الفرقة (٨٢) ووحدات فرنسية بعتادهم حول مدينة البصرة وجنوبها وتقدمت تلك القوات داخل الأراضي العراقية مسافة تزيد عن ٨٠ كيلو متراً.

وفي الوقت نفسه تقريباً انقضت الفرقة (١٠١) المحمولة جواً على الأهداف الواقعة في اتجاه الشمال الغربي. وكانت ٤٠٠ طائرة هليكوبتر تابعة للفرقة (١٠١) قد أقامت قاعدة تموين على بعد تسعين كيلو متراً داخل العراق شمال مدينة الناصرية الواقعة على نهر دجلة. وقامت ثلاث موجات هجوم بطائرات الهليكوبتر المقاتلة بقطع الطريق السريع ذي الست حارات الذي يربط البصرة في الجنوب ببغداد في الشمال[٧٣]. أما الفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي فقد انطلقت مع ساعة الصفر لتعبر الحدود السعودية العراقية في مناورة تطويق سريعة. وكانت هذه الفرقة تمثل رأس حربة هجوم قوات التحالف، وجرى تقدمها بسرعة مذهلة لدرجة أنها نجحت في أقل من أربع وعشرين ساعة في الوصول إلى نهر الفرات بل إن بعض وحداتها عبرت النهر مع وحدات من الفرقة (١٠١) المحمولة جواً وتقدمت إلى مسافة لا تزيد عن ١٨٠ كيلو متراً من بغداد شمالاً. وتمثل هذه الفرقة (٢٤) مشاة ميكانيكي مع الفرقة (٨٢) المحمولة جواً والفرقة (١٠١) المحمولة جواً واللواء السادس المدرع المنقول جواً قوام الجيش الأمريكي الثامن عشر التابع للقيادة المركزية الأمريكية والذي تدرب طويلاً على التدخل في منطقة الخليج منذ مطلع الثمانينات. وكان دور هذه القوات كما أسلفنا إحكام الحصار على القوات العراقية في الكويت وجنوب العراق وقطع طريق انسحابها شمالاً.

ثانيا: تدمير القوات العراقية المنسحبة من الكويت وتلك المرابطة جنوب البصرة على يد

الجيش الأمريكي السابع الذي يضم أقوى فرقتين مدرعتين وفرقة مشاة ميكانيكي، والذي تدعمه الفرقة المدرعة البريطانية وبقية الوحدات الفرنسية. ويبدو أن تقدم الفرقة(٢٤) مشاة ميكانيكي تم بسرعة غير متوقعة لدرجة أن الجنرال شوارتزكوبف أصدر أوامره للجيش الأمريكي السابع والقوات البريطانية والفرنسية بالتحرك قبل ١٤ ساعة من الموعد الذي كان محدداً من قبل.[٧٤] وهكذا انطلقت ألف وخمسمائة دبابة من أقوى وأسرع الدبابات في العالم وآلاف العربات المدرعة الأخرى عابرة الحدود السعودية ـ العراقية تسبقها بمسافة ١٥ كيلو متراً مجموعة من طائرات الهليكوبتر المقاتلة وصائدة الدبابات. وشقت هذه القوة الهجومية الضاربة طريقها عبر الصحراء وباغتت فرق الحرس الجمهوري العراقية التي حاولت الفرار شمالاً فلم تتمكن ووجدت نفسها في كماشة بين فرق الجيش الأمريكي الثامن عشر ووحدات فرنسية شمالاً، وبين فرق الجيش الأمريكي السابع الذي تدعمه فرقة بريطانية ووحدات فرنسية جنوباً. كما وقع في الحصار العديد من الفرق العراقية المنسحبة بسرعة من الكويت. وأمام الخسائر الفادحة تركت وحدات عراقية كثيرة سلاحها وحاولت الفرار إلى مدينة البصرة، واستسلمت وحدات أخرى بعتادها كما أبدت بعض الوحدات مقاومة عنيفة. ولقد دارت معركة مدرعات كبيرة على بعد ٦٠ كيلو متراً إلى الغرب من البصرة. وبينما كانت القوات الأمريكية تقاتل في تشكيلات هجومية وهي تتمتع بغطاء جوي، كانت القوات العراقية في حالة ارتباك وفوضى وبلا خطوط دفاع تقاتل وهي يائسة بلا غطاء جوي وقامت الطائرات الأمريكية بغارات عنيفة على مواقعها وأبادت المدرعات العراقية وهي في خنادقها كما واصلت القاذفات المقاتلة الأمريكية الانقضاض على طوابير القوات العراقية التي اندفعت منسحبة من الكويت في فوضى عارمة. ولا تزال آثار القصف الجوي العنيف للقوات العراقية المنسحبة من الكويت واضحة في منطقة المطلاع في شمال الكويت، فهناك أطلال محترقة لأعداد هائلة من الدبابات والعربات المدرعة والمركبات والأسلحة فضلاً عن المسروقات التي نهبها العراقيون من دولة الكويت وأصروا على الهرب بها لبلادهم.

ثالثاً: تحرير الكويت، وجرى تحقيق هذا الهدف على يد القوات العربية السعودية والكويتية والمصرية والسورية، بينما قامت فرقتان من مشاة البحرية الأمريكية بتطويق مدينة الكويت من جهة ساحل الخليج. وكانت وحدات خاصة من الفرقة الأولى من مشاة البحرية يبلغ عدد أفرادها ثلاثة آلاف جندي تسللت ـ قبل اندلاع الحرب البرية ـ في سرية تامة إلى الكويت ليمهدوا للهجوم. وتوغلت تلك القوات أكثر من ٢٠ كيلو متراً داخل دولة الكويت، وكانت مهمتها شل المواقع العراقية وإلقاء القبض على أسرى، وتقديم معلومات باللاسلكي تسمح بتوجيه دقيق لمدافع البوارج الحربية والقصف الجوي.[٧٥] على أية حال، عبرت القوات العربية الحدود الكويتية ـ السعودية بطول خط المواجهة من الجنوب والجنوب الغربي، ونجحت في اقتحام خطوط الدفاع المنيعة التي أقامها العراقيون بطول حدود الكويت الجنوبية والتي كانت

تشتمل على خنادق نفط وحقول ألغام وشراك خداعية. وجرى الهجوم في محورين: محور من الجنوب بحذاء ساحل الخليج وقامت به ألوية مدرعة سعودية وكويتية وخليجية تتبعها الفرقة السورية، أما المحور الآخر فمن الجنوب الغربي من جهة السالمي وقامت به القوات المصرية التي تضم فرقتين: الفرقة الرابعة المدرعة والفرقة الثالثة مشاة ميكانيكي وكانت مهمة هذه القوات التقدم نحو قاعدة على السالم الجوية وتحريرها ثم التقدم تجاه الجهراء ودخول مدينة الكويت من الغرب. ولقد واجهت القوات المصرية بعض المقاومة ولكنها نجحت في التغلب عليها.

وأخيراً ومع حلول فجر يوم الأربعاء ٢٧ من فبراير ١٩٩١، نجحت القوات العربية في دخول مدينة الكويت لتضع نهاية لكابوس احتلال دام أكثر من سته أشهر. ودخلت القوات الأمريكية مدينة الكويت العاصمة بعد ظهر نفس اليوم وسط الجماهير المحتشدة. (٧٦) وغطت مشاعر الفرحة الطاغية أهل الكويت وبلغ الانفعال حد الدموع وانطلق الناس في شوارع المدينة يحتفلون باندحار المعتدين وعودة الوطن لأهله. وفي الساعة التاسعة من صباح نفس اليوم تم رفع علم الكويت الحرة المستقلة في احتفال أقيم وسط العاصمة، شاركت فيه وحدات من القوات الكويتية حيث قام الجميع بأداء النشيد الوطني لحظة رفع العلم. (٧٧) وكان صاحب السمو أمير البلاد الشيخ جابر الأحمد قد أصدر مرسوماً أعلن فيه الأحكام العرفية في الكويت لمدة ثلاثة أشهر، وعين سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبد الله حاكماً عسكريا على البلاد. وعهد المرسوم إلى الحاكم العسكري مهمة التنسيق بين قيادة القوات المسلحة الكويتية وبين قادة القوات العسكرية المتحالفة والمتعاونة مع الكويت في تحرير أراضيها. (٧٨) وفي الوقت الذي كانت فيه الأعلام الكويتية ترفرف من جديد على العاصمة، كانت معارك المدرعات لا تزال دائرة في جنوب شرق العراق بين الفرقتين الأولى والثالثة المدرعة التابعة للجيش الأمريكي السابع والفرقة المدرعة البريطانية من جانب، وبين فرق الحرس الجمهوري العراقية من جانب آخر. وكانت الخسائر العراقية رهيبة وانتصارات قوات التحالف سريعة وحاسمة أما أعداد القوات العراقية التي ألقت السلاح واستسلمت فقد فاق كل التوقعات.

وبتحرير الكويت وتدمير آلة الحرب العراقية تحقق الهدف الاستراتيجي من عملية عاصفة الصحراء، ووجد الرئيس الأمريكي أن الوقت قد حان لإنهاء الحرب رغم أن وزير الدفاع الأمريكي ورئيس الأركان كانا يرغبان في إطالة المعارك ثماني وأربعين ساعة أخرى. واتصل الرئيس الأمريكي بالجنرال شوارتز كوبف وسأله سؤالا محدداً: هل تحقق الهدف الاستراتيجي من الحرب والخاص بتدمير القوة الضاربة للجيش العراقي وإمكانيات القوة العراقية العسكرية والصناعية؟

وكان رد القائد الأمريكي من الميدان بالإيجاب. وبناء على هذا التقدير عقد الرئيس الأمريكي

اجتماعاً ضم كبار مستشاريه اتخذ فيه قراراً بوقف إطلاق النار[٧٩]. وفي مؤتمر صحفي لاحق أعلن الرئيس الأمريكي أن الأهداف العسكرية من عاصفة الصحراء قد تحققت بتحرير الكويت وهزيمة الجيش العراقي هزيمة نكراء ووقوع ثمانية ألف أسير عراقي في أيدي قوات التحالف. وذكر الرئيس أنه أصدر أوامره بوقف إطلاق النار المؤقت اعتباراً من منتصف ليلة الخميس ٢٨ فبراير بتوقيت واشنطن التي توافق الثامنة من صباح نفس اليوم، بعد أن أعلن العراق قبوله لجميع قرارات مجلس الأمن الدولي المتعلقة بالأزمة.

ودعا المسئولين العسكريين العراقيين إلى مقابلة أقرانهم الأمريكيين خلال الثماني والأربعين ساعة التالية لوضع الترتيبات العسكرية لوقف إطلاق النار، كما أعلن أن وزير خارجيته جيمس بيكر سيتوجه في الأسبوع التالي إلى الشرق الأوسط لإجراء مشاورات حول إقرار السلام الدائم في المنطقة.[٨٠]

وهكذا تقرر وقف إطلاق النار المؤقت بعد حرب برية دامت مائة ساعة، وسادت الشعب الأمريكي كله فرحة عارمة بهذا النصر. وكان بوسع الرئيس الأمريكي أن يؤكد تبدد شبح حرب فيتنام إلى الأبد[٨١]. أما ميادين القتال في جنوب العراق فكانت تغطيها بحيرات الدم وجثث القتلى والعتاد المدمر فضلاً عن الدمار الذي أصاب المنشآت. وفي الكويت سادت الشعب الكويتي نشوة وطنية عارمة بعودة الوطن وتحرير ترابه، وانطلق الشباب في مواكب تعبر عن فرحتها بالنصر بعد عناء طويل وتضحيات جسيمة، وانسابت دموع الأهل وهي تتذكر بالوفاء مئات الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في عمليات مقاومة باسلة. ومع مظاهر الفرحة البادية، كان هناك القلق من سحب الدخان الناجم عن احتراق مئات الآبار النفطية فضلاً عن خطر حقول الألغام التي زرعها العدو الغاشم في مواقع عديدة قبل انسحابه منها.

وبعد توقف الحرب عاد النشاط من جديد إلى أروقة الأمم المتحدة، وأصدر مجلس الأمن الدولي في ٢ مارس سنة ١٩٩١م قراره الثالث عشر وهو القرار رقم (٦٨٦) والخاص باعتماد وقف إطلاق النار المؤقت.[٨٢] ونص القرار على التمسك بتنفيذ كافة القرارات الاثني عشر والتي سبق إصدارها بخصوص الأزمة. كما طلب بوقف كافة الأعمال العدوانية والاستفزازية ومنع تحليق طائراته المقاتلة. ودعا العراق إلى تسمية قادة عسكريين لكي يجتمعوا مع نظرائهم من قادة قوات التحالف لعمل ترتيبات الجوانب العسكرية. وطالب العراق بإطلاق سراح جميع أسرى الحرب تحت رعاية اللجنة الدولية للصليب الأحمر، وتقديم جميع المعلومات بخصوص تحديد مواقع الألغام وشراك القنابل المخبأة في البر والبحر.

ومن الجدير بالذكر أن الإدارة الأمريكية حرصت على المحافظة على وحدة العراق وتركيبته البشرية لأنها كانت حريصة على تهدئة المنطقة بعد الحرب وليس إثارتها بتحركات عنصرية وطائفية تغير موازين القوى فيها. بيد أن ضغوط الحرب وتداعياتها السياسية والاقتصادية

والنفسية سرعان ما هددت وحدة العراق بعد وقف إطلاق النار. فقد أدت الظروف الشاقة والمرهقة في جنوب العراق الذي كان جزءاً من جبهة القتال فضلاً عن وجود القوات الأجنبية فيه إلى شيوع حالة من الفوضى فاندلع عصيان مسلح ضد الحكومة المركزية في بغداد ولم تكن بعض دوائر الثورة الإيرانية بعيدة عنه. أما في شمال العراق الذي كان خالياً من أية قوات عسكرية عراقية، فإن الفرصة كانت سانحة لتمرد الأكراد، فنزلت القوات الكردية من معاقلها في الجبال واختلطت مع جموع خارجة للعصيان فسادت شمال العراق حالة من الثورة شبيهة بما حدث في الجنوب. ووجد النظام العراقي نفسه بعد الهزيمة العسكرية يواجه عصياناً في الجنوب وآخر في الشمال، وفقدت حكومة بغداد سيطرتها على معظم محافظات العراق[٨٣] ولكن النظام العراقي استطاع تنظيم صفوفه وإعادة تجميع ما تبقى من فرقه العسكرية لاستعادة السيطرة على الوضع في الجنوب والشمال. وبعد أسابيع حرجة ومعارك دموية استطاع النظام العراقي إخماد نار الثورة واستعادة السيطرة على الجنوب ولم تسلم العتبات المقدسة الشيعية في النجف وكربلاء من القصف. كما جرى إخماد الثورة في شمال العراق بنفس العنف. ولقد ترتب على تقدم القوات العراقية شمالاً نزوح مئات من الأكراد الذين تركوا مدنهم وقراهم واتجهوا شمالاً فعبروا الحدود التركية وساهموا في خلق مشكلة كردية إنسانية. وسارعت المنظمات الدولية للإغاثة لاحتوائها والتخفيف من آثارها، ثم نجحت أخيراً في إقناع الأكراد بالعودة إلى ديارهم في شمال العراق.

ما بعد العاصفة

انتهت عاصفة الصحراء بتحرير الكويت وتدمير جزء كبير من القوة العسكرية والاقتصادية العراقية، ولكن العاصفة عجزت عن تغيير النظام العراقي الذي استمر يحكم ويتحكم. ورد المجتمع الدولي على استمرار حكم الرئيس العراقي صدام حسين بمواصلة تشديد الضغط على العراق عن طريقين: الأول: بتشديد الحصار الاقتصادي، والثاني: بتدمير ما تبقى لديه من إمكانات عسكرية غير تقليدية. وفي الخامس من ابريل ١٩٩١م أصدر مجلس الأمن قراره رقم (٦٨٧) بشأن الوقف الدائم لإطلاق النار في حرب الخليج. ودعا القرار العراق إلى ضرورة الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وبحدودها الدولية وسيادتها على أراضيها. وكلف مجلس الأمن الأمين العام القيام بوضع الترتيبات مع العراق والكويت للانتهاء من ترسيم الحدود بينهما على أساس الوثائق المودعة بالأمم المتحدة. ونص القرار على إقامة منطقة منزوعة السلاح بينهما بامتداد عشرة كيلو مترات داخل العراق وخمسة كيلو مترات داخل الكويت، ونشر وحدة مراقبين تابعين للأمم المتحدة لمراقبة هذه المنطقة. وطالب القرار العراق أن يقبل بلا شروط تدمير وإزالة كافة المخزون لديه من أسلحة كيميائية وبيولوجية وكافة الصواريخ التي يزيد مداها عن ١٥٠كم، ونص القرار أيضاً على إنشاء لجان خاصة تقوم بالتفتيش عن إمكانات العراق

الكيميائية والبيولوجية والنووية والصاروخية. كما تضمن قرار مجلس الأمن ضرورة إعادة كافة الممتلكات الكويتية التي استولى عليها العراق وإنشاء صندوق لدفع التعويضات عن الأضرار والخسائر التي أصابت المنشآت والرعايا الكويتيين والأجانب نتيجة الغزو الغاشم لدولة الكويت. وناشد القرار العراق سرعة إطلاق سراح جميع الكويتيين ورعايا دول العالم الثالث المحتجزين لديه. أما بالنسبة للحظر الاقتصادي المفروض على العراق فقد قرر المجلس الإبقاء عليه حتى يتم الانتهاء من تنفيذ كافة البنود الواردة في هذا القرار على أن يعيد المجلس النظر في هذا الموضوع كل شهرين(٨٤).

وطبقاً لقرار مجلس الأمن السابق تم تشكيل لجنة من الأمم المتحدة ضمت في عضويتها ممثلين عن العراق والكويت لترسيم الحدود بين الدولتين ووضع علامات الحدود وفقاً لاتفاقات سابقة وخرائط معترف بها. ولقد حضر مندوب العراق اجتماعات اللجنة في بدايتها ثم انسحب منها دون إخطار. والحقيقة أن اللجنة لم تفرض حدوداً جديدة على البلدين بل كانت مهمتها فنية بحتة وترتكز على اتفاقات مسبقة بين الطرفين ومؤيدة بخطابات متبادلة ووثائق وخرائط مودعة في المنظمة الدولية. ومن بين الوثائق تعهد كتابي من رئيس وزراء العراق سنة ١٩٣٢ إلى سكرتير عام عصبة الأمم في ذلك الوقت يعلن فيها التزام العراق (الاعتراف بالحدود المقررة والمحددة بينه وبين جيرانه ومن بينهم الكويت).

وانتهت اللجنة من ترسيم الحدود البحرية والبرية بين الطرفين، وحصل العراق ـ بموجب تقرير اللجنة ـ على أرض وبحر كانت تقع ضمن الأراضي والمياه الإقليمية لدولة الكويت. وعندما عرضت اللجنة تقريرها على مجلس الأمن أصدر قراره رقم (٨٣٣) لسنة ١٩٩٢م بترسيم الحدود بين العراق والكويت. وقبلت دولة الكويت القرار حرصاً منها على إنهاء هذه القضية التي ظل العراق يناور حولها عشرات السنين. وبدلاً من أن ينتهز النظام العراقي هذه الفرصة ويعلن إنهاء خلافاته مع الكويت بإعلان موافقته على قرار ترسيم الحدود، أعلن رفضه له ليزداد تعقيد الموقف وتظل المشكلة معلقة. وتجدر الإشارة إلى أن الرئيس العراقي انصاع لبنود قرار مجلس الأمن رقم (٦٨٧) التي تمس سيادة العراق وأمنه ونفذها في ذلة مهينة، فقد قبل بتدمير المخزون لديه من أسلحة غير تقليدية كما سمح لفرق التفتيش عن الإمكانات الكيميائية البيولوجية والنووية والصاروخية بالعمل في العراق، بينما رفض تنفيذ البنود المتعلقة بالكويت والخاصة بالاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها الدولية، كما واصل تجاهله لقضية الأسرى الكويتيين.

وبقاء الرئيس العراقي صدام حسين على رأس النظام الحاكم في بغداد يمارس حكم الحديد والنار ويرفض الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها، فإن حالة القلق وعدم الاستقرار ستستمر في منطقة الخليج ويمكن أن تتطور إلى وضع خطير لأن أسباب الانفجار لا تزال كامنة

وإذا كان البعض يعتقد أن الولايات المتحدة الأمريكية تركت للعراق قوة كافية قادرة على تهديد أمن نظم الخليج دون أن تكون قادرة على تهديد المصالح الأمريكية، فإن هذا الاعتقاد غير صحيح. لقد ترك التحالف الدولي بقيادة الولايات المتحدة لبغداد قوة كافية للحفاظ على وحدة العراق وتركيبته البشرية وليس لزعزعة الاستقرار في منطقة الخليج. أما الدعوة إلى رفع العقوبات الاقتصادية المفروضة على العراق مع استمرار رفض حكومة بغداد الاعتراف الرسمي بدولة الكويت وحدودها إنما هي دعوة باطلة، لأنها تسمح بتجاهل حق الكويت في الوجود ضمن حدود آمنه وضرورة اعتراف واحترام جيرانها لتلك الحدود. وهل يجوز أن يجر إنقاذ شعب العراق برفع العقوبات الاقتصادية المفروضة عليه على حساب شعب الكويت وحقه المشروع في الحياة والوجود؟ إن المخاطر التي يمكن أن تترتب على العودة لسياسة إغلاق الجروح العربية دون تطهيرها تطهيراً حقيقياً يمكن أن تؤدي في المستقبل إلى نشوء أورام خبيثة قد تقضي على الجسد العربي بأكمله. فالعراق دولة عربية كبيرة متعددة الموارد ولا يجوز لها وهي تدعي الحرص على مصالح ومستقبل الوطن العربي أن تقف رافضة الاعتراف بجارتها وحقها في الوجود ضمن حدود آمنة وأن تواصل تعريض المصالح العربية لمخاطر لا تنتهي. ويكفي النظام العراقي ما ارتكبه من جريمة في حق شعبه وحق الكويت والشعب العربي، فقد اغتال أحلام الأمة ومزقها وأسال دماء شبابها وتسبب في تبديد ثرواتها بلا طائل ولا قضية وبشكل غير مسبوق في تاريخ العرب الحديث والمعاصر. فأثبت بذلك أنه تخلف عن زمانه وغاب عن عصره.

الحواشي

(١) Arnold - Forster,M.,The World at War (London, 1974), p. 278.

(٢) محمد حسنين هيكل: ملفات السويس (مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٨٦)، ص ٢٤.

(٣) America in Vitnam: A Documentary History. ed. with Commentaries by W. Williams, T. McCormick, L. Gardner and W. La Feber (New York, 1989) , pp. 300 - 17.

(٤) محمد حسنين هيكل: آفاق الثمانينات (المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٨٣)، ص ١٢٥.

(٥) سامي خصاصنة: خريدة سياسية: مقالات في الاقتصاد والسياسة (المكتبة الأكاديمية للنشر، القاهرة ١٩٨٨)، ص ٣١ ـ ٤١.

(٦) محمد حسنين هيكل: حرب الخليج: أوهام القوة والنصر (مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٢)، ص ٥٤.

(٧) هيكل: آفاق الثمانينات، ص ١٦٨ ـ ٦٩.

(٨) محمد حسنين هيكل: حديث المبادرة (المطبوعات للتوزيع والنشر ط٦، بيروت ١٩٨٦)، ص ٥٦ ـ ٥٧.

(٩) هيكل: حديث المبادرة، ص ٨٣.

(١٠) هيكل: آفاق الثمانينات، ص ١٧٥.

(١١) هيكل: حرب الخليج، ص ٩١. وفي رأي آخر بلغ دخل العراق من النفط سنة ١٩٨٠م حوالي ٢٦ مليار دولار سنوياً. انظر: Darwish A., Alexander G., Unholy Babylon: The Secret History of saddam's War (London, 1991), p. 81.

(١٢) هيكل: حرب الخليج، ص ٢٣٢.

(١٣) قامت مصر في النصف الأول من سنة ١٩٨٨ بتزويد العراق بعدد (١٦) صاروخاً من طراز كوندور (٢) لاختبارهم ضد أهداف إيرانية. وكان مدى الصاروخ الواحد يتراوح من ٦٧٥ ـ ١٠٠٠ كم وباستطاعته حمل شحنة متفجرة تزن (٥٠٠) كجم. انظر: Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p. 89.

(١٤) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp. 87 -91.

(١٥) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp. 102 - 14.

(١٦) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, pp.115 - 34.

(١٧) أ. لوران: عاصفة الصحراء: أسرار البيت الأبيض، ترجمة محمد مستجير (مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩١م)، ص ٢٠.

(١٨) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٢.

(١٩) تحدث الرئيس العراقي صدام حسين عن «حرق نصف إسرائيل»، انظر: غازي القصيبي: «بعد المأساة: ما ينبغي وما لا ينبغي»، مجلة العربي، عدد ٤١٧ (أغسطس ١٩٩٣)، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٢٠) عبر الرئيس العراقي عن ذلك في لقائه مع السفيرة الأمريكية في بغداد «أبريل جلاسبي» يوم ٢٥ يوليو ١٩٩٠م حين قال «إن سعر النفط في هذه المرحلة وصل إلى اثني عشر دولاراً للبرميل، وهذا أدى إلى خفض ميزانية العراق المتواضعة ما بين ستة أو سبعة مليارات وهذا تدمير». عن محضر اللقاء، انظر هيكل: حرب الخليج، ص ٣٤٦.

(٢١) ويعد الغزو ادعى السيد/ طارق عزيز في اجتماع لوزراء الخارجية العرب أن «تقاعس» دول الخليج والكويت بالذات عن حل مشكلة العراق المالية كان السبب الذي دفع العراق إلى احتلال الكويت، انظر: غازي القصيبي: بعد المأساة، ص ٢٥.

(٢٢) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p.279.

(٢٣) Darwish and Alexander, Unholy Babylon, p.280.

(٢٤) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٣١.

(٢٥) عامر ذياب التميمي: «العرب ودروس آب»، مجلة العربي، عدد ٤١٧ (أغسطس ١٩٩٣)، ص ٣٣.

(٢٦) «الاستعمار العربي» عنوان ديوان الشاعر الشعبي عبد الرحمن الأبنودي، ويعبر عن المشاعر المصرية العامة تجاه كارثة الغزو العراقي للكويت، انظر الأبنودي: الاستعمار العربي (المركز الإعلامي الكويتي، القاهرة ١٩٩١م).

(٢٧) طه المجذوب: «القوة الشاملة هي التحدي الأكبر: الوقفة العربية والهمة القومية». مقال منشور بجريدة الأهرام بتاريخ ٨/٨/١٩٩٣م، ص ٥.

(٢٨) برهان غليون: ما بعد الخليج أو عصر المواجهات الكبرى (مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٩٣)، ص ٤٩.

(٢٩) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٩.

(٣٠) انظر البيان الذي ألقاه جيمس بيكر، وزير الخارجية الأمريكي، أمام مجلس النواب الأمريكي يوم ٤ من سبتمبر ١٩٩٠، في:
Darwish and Alexander, unholy Babylon, p. 53.

(٣١) هيكل: حرب الخليج، ص ١٦٩.

(٣٢) وصف الرئيس الأمريكي جورج بوش الأزمة الناجمة عن الغزو العراقي بأنها أكبر تحد أخلاقي منذ الحرب العالمية الثانية. انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٤٣.

(٣٣) انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق من يوم الغزو حتى يوم التحرير، إعداد المركز الإعلامي الكويتي (القاهرة ١٩٩١م) ص ١٥ ـ ٣٠.

(٣٤) عبد المالك التميمي: «العدوان العراقي على الكويت أغسطس ١٩٩٠ ـ فبراير ١٩٩١ (مسألة الحدود والحق التاريخي) دراسة تاريخية»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٤١ (١٩٩٢)، ص ١٤٢.

(٣٥) محمد عصام دربالة: أزمة الخليج: رؤية إسلامية (بيت الحكمة للإعلام والنشر، القاهرة ١٩٩٢م) ص ٣٣.

(٣٦) غليون: ما بعد الخليج، ص ٧٩.

(٣٧) هيكل: حرب الخليج، ص ٢٦، ٢٨ ـ ٢٩. وانظر أيضاً جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٣٨.

(٣٨) انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٧.

(٣٩) انظر نص القرار رقم (٦٦٠) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٨)، ص ٥٢٢ ـ ٢٣.

(٤٠) انظر نص القرار رقم (٦٦١) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١١)، ص ٥٢٤ ـ ٢٥.

(٤١) انظر نص القرار رقم (٦٦٢) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١٤)، ص ٥٢٧ ـ ٢٨.

(٤٢) انظر نص القرار رقم (٦٦٤) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (١٧)، ص ٥٣٩.

(٤٣) انظر نص القرار رقم (٦٦٥) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٢٠)، ص ٥٤٥ ـ ٤٦.

(٤٤) انظر نص القرار رقم (٦٦٦) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣١)، ص ٥٧٠ ـ ٧١.

(٤٥) انظر نص القرار رقم (٦٦٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٢)، ص ٥٧١ ـ ٧٢.

(٤٦) انظر نص القرار رقم (٦٦٩) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٤)، ص ٥٧٣.

(٤٧) انظر نص القرار رقم (٦٧٠) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٣٥)، ص ٥٧٣ ـ ٧٥.

(٤٨) انظر نص القرار رقم (٦٧٤) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٠)، ص ٦٠٥ ـ ٦٠٧.

(٤٩) انظر نص القرار رقم (٦٧٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٣)، ص ٦١١.

(٥٠) انظر نص القرار رقم (٦٧٨) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٤)، ص ٦١٢.

(٥١) قارن: هيكل: حرب الخليج، ص ٥٠٠ ـ ٥٠١.

(٥٢) كان موقف الاتحاد السوفيتي موضع انتقاد العراق، ومن بين أخطاء الحسابات العراقية. وفي جلسة المباحثات التي عقدت بين طارق عزيز ونظيره الأمريكي جيمس بيكر يوم ١٠ يناير سنة ١٩٩١م في جنيف، قال الوزير العراقي:
«من سوء حظنا أنه لم يعد لنا شفيع. فلو أن السوفيت ظلوا شفعاءنا لما كان قد صدر قرار واحد من مجلس الأمن ضدنا». انظر لوران: عاصفة الصحراء، ص ١٢٩.

(٥٣) أدلى وزير الدفاع الأمريكي ريتشارد تشيني يوم الثلاثاء ٢٨ من أغسطس سنة ١٩٩٠م بتصريح أعلن فيه أن صدام حسين يمتلك أحد أكبر الجيوش في العالم وأن قواته تصل إلى مليون جندي ومزود بـ ٦ آلاف دبابة وقوة طيران كبيرة. انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٦١.
(٥٤) هيكل: حرب الخليج، ص ٢١٠ ـ ٢١١ ـ ٥٤٤.
(٥٥) ب. وود ورد: القادة، ترجمة فريق من الخبراء العرب (دار الكتاب العربي، دمشق ١٩٩٢م)، ص ١٤٧.
(٥٦) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٦.
(٥٧) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٤٨. وقارن: هيكل: حرب الخليج، ص ٤٥٢.
(٥٨) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٥٥.
(٥٩) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٨٩.
(٦٠) وود ورد: القادة، ص ١٩٣ ـ ٩٦. وانظر أيضاً: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٧٨ ـ ٧٩.
(٦١) وود ورد: القادة، ص ١٩٦.
(٦٢) قدم سكاو كروفت هذه النصيحة للرئيس بوش خلال قضاء الأخير عطلته في منتجع كنيبونكبورت في ولاية مين، ويعلق لوران على ذلك بأنه في ذلك اليوم من شهر أغسطس عند ساحل المين تقرر المصير العسكري لصدام حسين: فسينجو جيشه من التدمير الكامل، وهي حقيقة نتبينها اليوم. انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٥٠.
(٦٣) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٧٠ ـ ٧١.
(٦٤) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٧٩.
(٦٥) هيكل: حرب الخليج، ص ٤٩٣.
(٦٦) ورد التحذير الأمريكي في رسالة الرئيس الأمريكي بوش إلى صدام حسين، والتي رفض طارق عزيز أن يتسلمها من وزير الخارجية الأمريكي في اجتماع جنيف يوم ١٠ يناير سنة ١٩٩١. انظر نص هذه الرسالة في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٥٧)، ص ٦١٧ ـ ١٨.
(٦٧) وكانت كل طائرة من طراز (ب ٥٢) تحمل ثلاثين طناً من القنابل وتعمل كل موجة وفق تكتيك وضع أيام حرب فيتنام، انظر: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٢٦.
(٦٨) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٦٢ ـ ٦٣.
(٦٩) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٢٢، ٤٢٨، ٤٣١. وانظر أيضاً: لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٢٩ ـ ٣٠.
(٧٠) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٤٧ ـ ٩٦.
(٧١) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٣٧، ٤٣٩.
(٧٢) انظر: محمد عبدالرحمن العرمعاوي: «آثار الدمار البيئي للغزو العراقي»، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد ٣٩ (١٩٩٢م)، ص ٢٠٩.
(٧٣) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٢٥٨، ٣٠٧.
(٧٤) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٠٨.
(٧٥) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٠٢.
(٧٦) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣١٦.
(٧٧) جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، ص ٤٩٦ ـ ٤٩٧.
(٧٨) من نص المرسوم الأميري الصادر يوم ٢٦ من فبراير سنة ١٩٩١م، انظر: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦١)، ص ٦٢٢ ـ ٢٣.
(٧٩) هيكل: حرب الخليج، ص ٥٦٦.
(٨٠) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٢٠ ـ ٢١.
(٨١) لوران: عاصفة الصحراء، ص ٣٢٢.
(٨٢) انظر نص القرار رقم (٦٨٦) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦٢)، ص ٦٢٣ ـ ٢٤.
(٨٣) فقدت الحكومة العراقية سيطرتها على محافظات العراق الثماني عشرة باستثناء ثلاث محافظات هي بغداد، الأنبار، والموصل. انظر: هيكل: حرب الخليج، ص ٥٧٣.
(٨٤) انظر نص القرار رقم (٦٨٧) في: جريمة غزو العراق للكويت: أحداث ووثائق، وثيقة رقم (٦٤)، ص ٦٢٧ ـ ٣٢.